

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

LES
SYSTÈMES ESTHÉTIQUES
EN FRANCE

ENVISAGÉS SURTOUT AU POINT DE VUE DE LEUR CARACTÈRE SCIENTIFIQUE

(1700-1890)

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

POUR L'OBTENTION DU TITRE DE

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ

PAR

T.-M. MOUSTOXIDI

PARIS

JOUBE & C^{ie}, ÉDITEURS

15, RUE RACINE, VI^e

—
1918

LES
SYSTÈMES ESTHÉTIQUES
EN FRANCE

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

LES
SYSTÈMES ESTHÉTIQUES
EN FRANCE

ENVISAGÉS SURTOUT AU POINT DE VUE DE LEUR CARACTÈRE SCIENTIFIQUE

(1700-1890)

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

POUR L'OBTENTION DU TITRE DE

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ

PAR

T.-M. MOUSTOXIDI

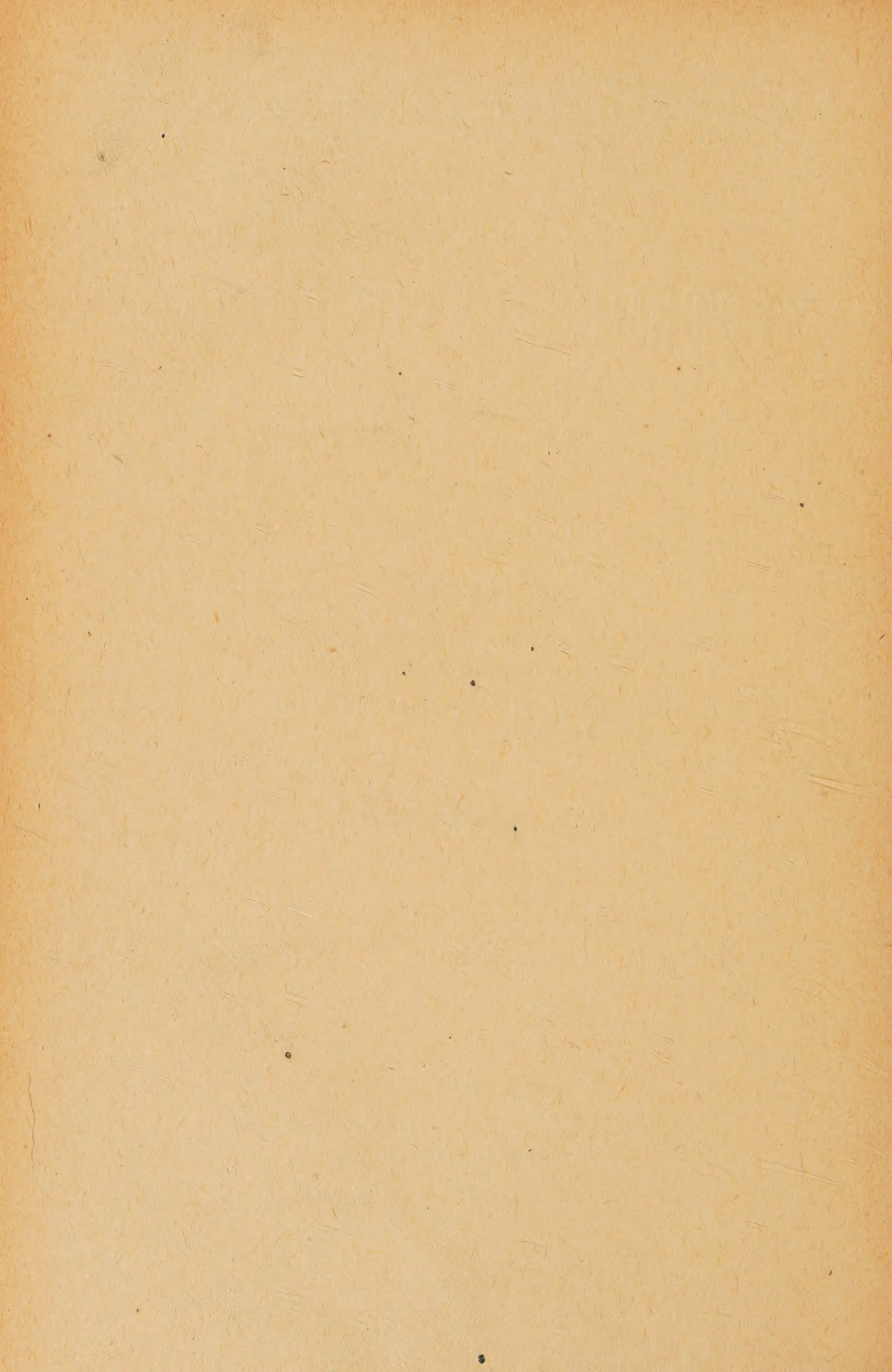
PARIS

JOUVE & C^{ie}, ÉDITEURS

15, RUE RACINE, VI^e

—
1918





A

ANDRÉA MOUSTOXIDI
(1785-1860)

Historien et savant Corfiote
Homme politique.

*Avec respect je dédie ce premier
essai*

Son arrière-petit-fils.
T.-M. M.



AVANT-PROPOS

Il n'existe, en français, aucune étude sur l'ensemble de systèmes esthétiques qui ont vu le jour en France. Parmi les ouvrages étrangers traduits, le seul livre sérieux qu'on puisse utiliser, est *l'Histoire de l'Esthétique* de M.-B. Croce ; encore ne consacre-t-il que quelques pages aux théoriciens français.

Nous avons voulu remédier à ce manque, et cette thèse n'est que l'ébauche d'une étude plus étendue que nous publierons, accompagnée de la Bibliographie des travaux esthétiques français, dès que s'aplaniront les difficultés matérielles d'impression, issues de la guerre.

Notre but a été de faire œuvre utile, à trois points de vue : tout d'abord, comme nous venons de le dire, en remédiant au manque d'une histoire des systèmes esthétiques ; d'autre part en mettant en lumière les côtés scientifiques des systèmes et ainsi en indiquant la voie nécessaire que l'esthétique doit suivre et enfin en montrant que certaines théories qu'on attribue à Lessing ou Schiller, se trouvent déjà dans l'œuvre géniale de l'abbé Dubos.

En ce qui concerne les jugements que nous avons portés sur les auteurs étudiés, nous avons suivi les idées de nos maîtres et nous pouvons faire nôtre le mot de l'humaniste : « ingenue confiteor nihil hic inesse de meo praeter laborem et diligentiam ».

M.-A. Lalande qui a dirigé nos études, doit trouver ici la marque de notre profonde gratitude.

Nous devons déclarer que nous avons été fort influencé par les cours de M. Pierre Janet, du collège de France.

Enfin, nous devons de loin adresser notre souvenir reconnaissant à notre premier maître de philosophie, M. Ch. Werner de la Faculté de Genève.

PRÉLIMINAIRES

L'activité esthétique de l'homme se manifeste à trois degrés différents : 1^o la production de l'œuvre d'art ; 2^o la doctrine artistique et 3^o le système esthétique.

On a créé des œuvres d'art, et même des chefs-d'œuvre, sans savoir ce que c'était qu'une doctrine artistique. A d'autres époques la surabondance des doctrines n'a guère contribué au relèvement d'un art languissant. Les systèmes esthétiques sont nés, en France du moins, à l'époque où les arts se mouraient.

L'homme, poussé par des besoins, crée l'œuvre d'art — les besoins sont vagues, vagues reste aussi le but à atteindre. Mais à un moment donné — une fois la fièvre de la création passée — l'homme s'arrête pour mesurer le chemin parcouru. Il se demande « à quoi bon ? » et, troublé par cette question, n'y répond qu'avec une gaucherie primitive ; en même temps, poussé encore par des mobiles utilitaires, il formule les préceptes qui assurent la meilleure œuvre d'art. Les *doctrines artistiques* apparaissent.

Dès l'éveil de l'esprit critique, l'homme s'aperçoit que ces doctrines renferment des contradictions, qu'il y a des heurts, qu'il y manque l'unité. Poussé par ce besoin de l'unité et surtout par celui d'expliquer les faits esthétiques plus sérieusement que ne le font les doctrines artistiques, l'homme ne tarde pas à élaborer les *systèmes esthétiques*, synthèses toujours hâtives et parfois audacieuses de faits encore imparfaitement observés.

Les systèmes esthétiques — ces ascensions vertigineuses faites par des aigles — doivent aboutir au travail lent et rude de la science qui examinera les faits esthétiques patiemment et laborieusement — et c'est cette science que nous appellerons ici l'*Esthétique*.

Pour nous, à côté de l'œuvre d'art, il existe la doctrine artistique ; au-dessus de cette doctrine on trouve le système esthétique et c'est maintenant à peine qu'on commence à sentir le besoin d'une science esthétique.

Mais comment distinguer la doctrine artistique du système esthétique et ce dernier de la science esthétique à proprement parler.

Une doctrine artistique a, par excellence, un but utilitaire. Ou elle est faite pour montrer le moyen de faire de belles œuvres : c'est un but didactique ; ou elle essaie de justifier les œuvres déjà créées par l'auteur et de combattre les doctrines des artistes hétérodoxes : c'est un but polémique.

Ces doctrines se placent à un point de vue choisi par l'auteur. Les points de vue contraires sont jugés pernicious et sont combattus avec une plus ou moins grande âpreté. Boileau juge « grossier » le spectacle qui ne se soumet pas aux trois unités ; Hugo, dans la *Préface de Cromwell*, critique sévèrement le genre classique et Zola dans ses études littéraires maltraite les romantiques. Un accord pourtant se manifeste, accord assez curieux entre toutes ces doctrines d'école ; elles recourent toutes à un même principe général pour foudroyer leurs adversaires : c'est le principe de *l'imitation de la nature*. Les classiques imitent la nature et condamnent le genre « gothique » — les romantiques imitent la

nature et condamnent les classiques — les naturalistes en font autant et sont condamnés à leur tour par les impressionnistes ou les symbolistes qui eux aussi cherchent à imiter la nature.

Ces théories artistiques se placent donc à un point de vue exclusif, en corrélation étroite avec la façon générale de sentir et de penser de l'époque — et, à cause même de leur partialité, ne visent pas à connaître la réalité esthétique, mais à subvenir aux besoins pressants de l'action : produire des chefs-d'œuvre et combattre les doctrines ennemies.

Les doctrines artistiques de Zola nous en offrent un bon exemple. Zola, dans ses divers livres critiques, se préoccupe peu de l'étude patiente de la réalité. Ce qu'il désire, c'est montrer la manière de faire des œuvres d'art. Il méprise et combat la méthode romantique. Selon lui il faut, avant tout et strictement, imiter la nature ; et pour que cette imitation soit fructueuse à l'artiste, il donne différentes « recettes pratiques ». Cette théorie artistique a produit des œuvres qui correspondaient à la manière de sentir de son époque. Aujourd'hui elle a été abandonnée par tous les artistes contemporains qui forment d'autres théories, aussi éphémères que celle de Zola.

Le système esthétique est tout autre chose. Il ne vise pas à un but utilitaire immédiat. Les esthéticiens ne nous apprennent ni à faire des chefs-d'œuvre ni à critiquer telle ou telle école.

Ils ne se placent pas à un seul point de vue : et, en général ils ne dénigrent pas les productions d'une école entière pour admirer celles d'une autre.

Dans le système esthétique, nous trouvons un certain souci des *faits esthétiques*, de quelque ordre qu'ils soient : psychologique, historique, sociologique et parfois physiologique. Mais, il faut avouer que ces faits esthétiques sont expliqués tous au moyen de quelques principes vagues et insuffisants.

Au fond, les systèmes esthétiques, partagent les avantages et les inconvénients de tout système : un système est une explication de la réalité ; la science aussi est une explication de la réalité — mais, tandis qu'elle se vérifie nécessairement par l'expérience, les systèmes ne sont pas toujours confirmés par le réel.

Les systèmes esthétiques devront aboutir forcément à la forme scientifique, c'est-à-dire à un système tel que l'expérience ne puisse l'infirmer.

C'est à ce point de vue que nous nous plaçons dans cette revue des systèmes esthétiques en France de 1700 à 1890.

Tout d'abord, nous bornerons cet examen historique aux écrits qui constituent des systèmes esthétiques et non des théories artistiques ; d'autre part, nous jugerons les écrits qui se soucient le plus de la réalité, des faits concrets, de la vérification expérimentale, comme étant supérieurs à ceux qui, se contentant d'explications purement métaphysiques, présentent l'avantage de l'unité et de la simplicité, mais aussi l'inconvénient capital d'être stériles et même imperfectibles.

En examinant certaines doctrines curieuses, surtout dans le *xix^e* siècle, nous aurons d'ailleurs, plus d'une fois, l'occasion de développer ce point de vue que nous ne faisons qu'indiquer ici.

LES SYSTÈMES ESTHÉTIQUES EN FRANCE

ENVISAGÉS SURTOUT AU POINT DE VUE
DE LEUR CARACTÈRE SCIENTIFIQUE
(1700-1890)

PREMIÈRE PARTIE

**Les systèmes esthétiques en France
pendant le XVIII^e siècle (1700-1800)**

CHAPITRE PREMIER

Les grands systèmes

1. J. P. de Crousaz. — 2. L'abbé Dubos. — 3. Le Père André.
4. L'abbé Batteux.

C'est au commencement du XVIII^e siècle que les systèmes esthétiques apparaissent en France, pour la première fois.

Après le grand siècle, où dans tous les arts, le génie français avait enfanté tant de chefs-d'œuvre, après la première fièvre de la création, on en vint naturellement à se poser la question : « Qu'y a-t-il de commun entre tout ce que nous appelons des œuvres d'art ? Et quelle en est la raison d'être ? »

Pendant la fin du xvii^e siècle, n'écrit-on pas, par exemple, à propos de la littérature théâtrale des livres, des brochures, des traités, des sermons, des préfaces, des apologies ? Ne se demande-t-on pas constamment si le théâtre a une valeur morale ou non ?

Et du reste, les doctrines artistiques — qui sont comme le prélude des systèmes esthétiques — n'ont guère manqué non plus pendant le siècle de Louis XIV.

Mais le fait essentiel qui a le plus contribué à l'éclosion de l'esprit philosophique en matière esthétique c'est la *querelle des anciens et des modernes*.

C'est pendant cette lutte — longue et parfois peu intéressante — que s'est éveillé l'esprit critique et philosophique dans le domaine des arts.

Et certainement ce ne furent pas ceux qui prirent part à la lutte qui profitèrent davantage de la querelle, mais ceux qui n'en étaient que de simples spectateurs.

Les *Parallèles* de Perrault, comme la *Disgression* de Fontenelle, ne présentent que des doctrines artistiques, mais ceux qui viendront après eux sauront voir les choses d'un peu plus haut, ils ne seront partisans ni des anciens ni des modernes et ils échafauderont des systèmes esthétiques (1).

1. Consulter : Brunetière, *L'évolution des genres*, etc. (*L'évolution de la critique*, 1890. Quatrième leçon. Brunetière écrit, étudiant Charles Perrault : « Grâce en effet aux préjugés mêmes qu'il apportait dans la question, auteur d'un poème sur la *Peinture*, frère de l'architecte de la colonnade du Louvre, ami de Fontenelle, et comme tel un peu frotté de science, contrôleur enfin des bâtiments du roi, on pourrait dire qu'il a mis la *critique littéraire* sur le chemin de l'esthétique générale, en mêlant constamment, dans son *Parallèle*, aux réflexions de l'ordre uni-

C'est en 1715 que Crousaz publie le premier *Traité du Beau* et quatre ans plus tard, l'abbé Dubos écrit un livre magistral qui le met au premier rang de tous les théoriciens de l'esthétique de son siècle.

On a bien essayé, à la fin du siècle dernier, de dégager un système esthétique de la philosophie de Descartes (1).

Krantz — qui a eu l'ingénieuse idée de rapprocher de la littérature française du XVIII^e siècle quelques lettres de Descartes et surtout la tendance générale de sa doctrine — n'aurait pas dû intituler son livre : *L'esthétique de Descartes*, mais : *les doctrines artistiques de Descartes*. Il a pris, comme on le fait souvent dans la langue courante, le mot « esthétique » pour le mot « artistique ».

Peut-être l'esprit cartésien a-t-il eu une influence prépondérante sur l'évolution artistique en France — influence que l'on constate d'ailleurs dans la première moitié du XVIII^e siècle (2) — mais Descartes et son siècle n'ont guère dépassé le stade artistique, tel que nous l'avons défini. Les systèmes esthétiques à proprement parler n'apparaissent qu'avec le XVIII^e siècle.

quement littéraire, des considérations, souvent ingénieuses, tirées des autres arts ou de la science même, et en tâchant de les concilier ou de les coordonner les unes et les autres sous la loi de quelques principes généraux. » (*Loc. cit.*, p. 120).

Le chapitre entier serait à consulter.

1. Emile Krantz, *Essai sur l'Esthétique de Descartes étudiée dans le rapport de la doctrine cartésienne avec la Littérature classique française au XVII^e siècle* (thèse), 1882.

2. Consulter : G. Lanson, *L'influence de la philosophie cartésienne sur la Littérature française*, dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*, Juillet 1896.

Brunetière nie cette influence, *Manuel de l'Histoire de la Littérature française*, p. 147.

Nous examinerons plus loin la question de savoir, si l'esprit cartésien a influencé, dans une certaine mesure, certains systèmes esthétiques.

1. J.-P. de Crousaz a publié à Amsterdam en 1715 son *Traité du Beau*. Il était professeur de Philosophie et de Mathématiques à l'Académie de Lausanne — son traité est nettement marqué par l'esprit de ces deux sciences. Crousaz examine la question du beau, d'une manière suffisamment positive et objective, pour l'époque à laquelle il écrivait. Sa méthode — qu'il prend soin de nous indiquer — est celle de son époque, c'est la méthode cartésienne.

« ... J'éviterai soigneusement, écrit-il, de bâtir sur des principes douteux, je me conduirai avec tout l'ordre et toute la précaution qui me sera possible, je ne passerai point à une seconde pensée, sans avoir bien établi la précédente; et j'aime mieux charger mon discours de quelques réflexions superflues, que de hasarder quelques fausses vraisemblances, et de laisser quelques-unes de mes propositions à demi prouvées » (1).

Ne nous fait-il pas craindre d'ailleurs — dans une phrase rappelant l'introspection cartésienne — que pareil à l'araignée qui bâtit ses toiles de sa propre substance, lui aussi ne fasse sortir la Sagesse tout équipée de son cerveau. « J'ai écarté de mon esprit, écrit-il, toutes les impressions que j'y avais reçues, pour *rentrer uniquement dans moi-même*, et me réduire aux notions les plus simples et les plus incontestables » (2). Heureusement, il oublie de temps en temps sa menace.

1. Crousaz, *Traité du Beau*. Edition de 1715, p. 3.

2. *Loc. cit.* Introd. * 3.

Ceux qui parlent d'un objet beau, nous dit Crousaz, « s'apercevront qu'ils expriment par ce terme un certain rapport d'un objet avec des *sentiments* agréables, ou avec des *idées* d'approbation, et tomberont d'accord que dire, *cela est beau*, c'est dire, j'aperçois quelque chose que j'approuve, ou quelque chose qui me fait plaisir. » (1).

Crousaz, on le voit par cette citation, se place à un point de vue psychologique pour définir le beau.

L'homme a des idées et des sentiments — donc on jugera de la beauté à l'aide des sentiments ou à l'aide des idées ou des deux à la fois. « Quelquefois les idées et les sentiments sont d'accord, et un objet mérite le nom de beau dans un double sens. Quelquefois au contraire les idées et les sentiments se combattent, et alors un même objet plaît et ne plaît pas ; à un égard il est beau, et à un autre il manque de beauté (2). »

Pourtant Crousaz ne peut s'empêcher de donner, dans une certaine mesure, la préférence aux « idées » ou, si l'on veut, à la raison. On voit cela dans la définition qu'il donne du *goût*. Pour Crousaz le goût est une raison spontanée, une raison intuitive. « Le bon goût nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la raison aurait approuvé, après qu'elle se serait donné le temps de l'examiner assez pour en juger sur de justes idées... Le mauvais goût au contraire nous fait sentir avec plaisir ce que la raison n'approuverait pas (3) ».

1. *Loc. cit.*, p. 7.

2. *Loc. cit.*, p. 10.

3. *Loc. cit.*, p. 68.

Mais, tout en reconnaissant que Crousaz est rationaliste en partie, nous ne saurions être pleinement d'accord avec Croce qui veut voir en Crousaz un « cartésien éclectique » et écrit que ce dernier « remplaçait le beau non dans ce qui plaît, dans le sentiment dont on ne peut discuter, mais dans ce qu'on approuve, et qui se réduit par suite à des idées (1). »

Crousaz ne pouvait être que de son temps — mais il faisait une large place au sentiment et c'est en quoi consiste son originalité.

Nous avons vu les caractères psychologiques du beau, d'après Crousaz, mais quels seront les caractères de l'objet beau ? Ce sont la variété tempérée par l'uniformité, la régularité, l'ordre et la proportion (2). Au fond ce n'est qu'une nouvelle façon de présenter l'ancienne définition du beau, consistant dans l'union de l'unité et de la variété.

Diderot critiquera Crousaz sévèrement en lui reprochant d'avoir remplacé le mot unité par quatre autres mots ; c'est multiplier ses caractères et ainsi particulariser le Beau, s'écriera-t-il (3). Ces vagues abstractions ne suffisaient pas à Diderot qui en voudrait de plus vagues encore.

Mais réellement il y a dans le livre de Crousaz d'autres idées plus intéressantes et plus personnelles.

Tout d'abord, à côté de sa définition de la beauté que

1. B. Croce, *l'Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale*, II^e partie, p. 201 (Trad. de Bigot, parue en 1904).

2. *Loc cit.*, p. 13-16.

3. Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*.

nous venons d'examiner, Crousaz en donne une autre. Le Beau consiste dans *la relation de toutes les parties à un seul but*. Selon Diderot, cette seconde conception se rattacherait à l'idée d'unité que Crousaz donne comme la caractéristique par excellence du beau. On peut croire que ces deux idées se superposent sans se confondre dans l'esprit de Crousaz. Ce critère finaliste de la beauté, il l'applique à l'architecture, tout d'abord, mais aussi bien aux autres arts et à la nature. Il l'applique à l'homme. « Le corps humain est fait pour vivre, écrit-il, pour vivre, en santé, pour agir et pour exécuter les ordres de l'âme. Tout ce qui contribue à quelqu'une de ces quatre fins contribue à la perfection du corps, et tout ce qui accompagne ces dispositions doit paraître beau à un esprit et à des sens qui ne seront pas prévenus de quelques faux principes (1). »

Examinant la question des parures féminines, il applique le même critère élargi. « Les parures qui cachent des défauts, ou qui exposent plus avantageusement ce qui est effectivement beau et qui mérite l'attention, vont au but pour lequel elles sont destinées ; mais celles qui font un effet contraire sont extravagantes, et celles qui ne servent à rien sont ridicules (2)... » Ce n'est plus seulement le critère finaliste mais le critère de l'utilité. On voit combien d'idées qui seront fécondes plus tard, se trouvent déjà en fermentation dans le livre de Crousaz.

Mais le point qui nous semble le plus intéressant dans

1. *Loc. cit.*, p. 29.

2. *Loc. cit.*, p. 42.

cette doctrine c'est ce que, faute d'un meilleur terme, nous appellerons la *relativité du Beau*.

Les objets beaux ne le sont pas au même degré pour les différents individus. « Il en est de la beauté à cet égard comme de la santé ; ce qui suffit pour nourrir un enfant, laisserait mourir un homme formé... », « la santé et la beauté ne sont pas des imaginations, *ce sont des réalités, mais relatives et non pas absolues* (1). »

Comment Crousaz arrive-t-il, du premier coup à une idée aussi féconde ; comment lui qui cherche l'unité arrive-t-il à une conception de diversité ? C'est qu'il vit dans le grand siècle de l'analyse intérieure et en se plaçant au point de vue strictement psychologique, il fait cette trouvaille, que la beauté varie avec les individus et que toutes les beautés sont des *réalités*. Dès qu'il abandonnera le point de vue psychologique, dès qu'il essaiera de faire de la métaphysique, il abandonnera aussi l'idée de relativité.

Cette idée de la relativité du beau, est une de celles sur lesquelles Crousaz a le plus insisté ; il lui consacre plusieurs exemples : « Les commençants veulent une musique simple ou peu composée, car elle contient assez de variété pour eux ; mais une oreille plus exercée en demande davantage, il lui faut plus de diversité pour occuper son attention (2). » — Un discours étendu, dit-il en substance ailleurs, ne serait pas beau pour nous et serait beau pour d'autres auditeurs à qui l'étendue du discours serait nécessaire. Et pour mieux faire com-

1. *Loc. cit.*, p. 51.

2. *Loc. cit.*, p. 50-51.

prendre son idée, il fait cette comparaison nettement objective pour ne pas dire scientifique. « Un oculiste qui a la vue courte trouvera tout aussi belle une lentille convexe, à l'usage d'un vieillard dont l'œil est très aplati, qu'une concave faite pour corriger le mauvais effet de la courbure trop aiguë du sien (1). »

Ainsi Crousaz est amené à cette idée — peu classique — qu'il y a, pour les divers individus, des beautés de différentes espèces ; la cause en est dans la diversité des jugements des hommes. Or, de cette diversité il énumère différentes raisons. Nous relevons parmi elles les différences de tempérament, d'amour-propre, de passions, le besoin que ressent l'esprit de changer (2) et ce que nous appellerions aujourd'hui l'association des idées.

En tout cas la variété des beautés est occasionnée par la diversité des sujets contemplants... « on impute à l'objet seul tout un effet, quoiqu'on renferme en soi une bonne partie de la cause (3) ». Ainsi, en résumé, Crousaz, dans l'appréciation du beau, laisse une large part au sujet contemplant — et dans le sujet c'est la raison qui juge souverainement : le sentiment vient

1. *Loc. cit.*, p. 153. Dans un autre passage, Crousaz écrit : « Il est donc quelquefois de la musique comme des remèdes dont la vertu, sans cesser d'être réelle, ne convient pas également à tous, non seulement à cause de la diversité des malades, mais encore à cause de la diversité des tempéraments. » *Loc. cit.*, p. 299. E. ailleurs parlant toujours de la musique, il dit qu'il y a des airs beaux « mais à la manière de deux habits faits pour des tailles tout à fait différentes. » *Loc. cit.*, p. 298.

2. *Loc. cit.*, p. 60.

3. *Loc. cit.*, p. 72.

après et en dernier lieu la « folle du logis », l'imagination.

Peut-être, si les hommes étaient des êtres uniquement raisonnables, il n'y aurait qu'une seule et unique beauté. Crousaz ne le dit pas, mais certainement cela est dans la pensée ; c'est peut-être cette idée qui l'oblige de temps en temps d'opposer à la diversité des beautés réelles, le beau absolu.

Crousaz, reconnaissons-le, a fait un effort considérable pour sortir des généralités vagues, léguées par Aristote, Platon, saint Augustin et les autres philosophes de l'antiquité :

Les raisonnements objectifs et basés sur des faits, prédominant dans son livre, et si l'influence incontestable de Descartes et l'empreinte de son époque y sont nettement marquées, on ne saurait nier, qu'on y trouve des points de vue originaux et intéressants.

2. Quatre ans après Crousaz, en 1719, l'abbé Dubos faisait paraître ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. C'est un des ouvrages d'esthétique les plus remarquables que nous ayons en France ; il supporterait avantageusement la comparaison même avec les travaux du xix^e siècle (1).

Jean-Baptiste Dubos, fils d'un négociant de Beauvais,

1. Voici comment Voltaire jugeait le livre de l'abbé Dubos : « Tous les artistes lisent avec fruit les *Réflexions* de l'abbé Dubos sur la poésie et la peinture. C'est le livre le plus utile qu'on ait jamais écrit sur ces matières chez aucun peuple de l'Europe. Ce qui fait la beauté de cet ouvrage, c'est qu'il n'y a que peu d'erreurs, et beaucoup de réflexions vraies, nouvelles et profondes » (*Catalogue des écrivains du siècle de Louis XIV*).

est né en 1670. En 1691, il était bachelier en Sorbonne. Il étudia les antiquités à un âge où l'imagination guide encore l'esprit. En 1695, il publia des études historiques d'une valeur au-dessous du médiocre. En 1696, il entra au Ministère des Affaires étrangères. Dès cette année, il voyagea pour des raisons diplomatiques. C'est ses voyages qui intéressent le plus dans sa biographie — car Dubos a su en tirer un profit extrême.

Il visita la Hollande, l'Allemagne, l'Angleterre et l'Italie. Son biographe écrit : « Quant à son impartialité, elle est remarquable : il considère tous les peuples qu'il visite avec bienveillance et sans aucun de ces entraînements présomptueux qui troublent la vue de presque tous les voyageurs. Il a, pour ainsi dire, dans le jugement, quelque chose de cette souplesse de conduite que Montesquieu conseillait d'atteindre, lorsqu'il disait : il faut prendre les pays comme ils sont... » (1).

C'est en voyant différents peuples avec des mœurs diverses, avec des littératures et des arts guidés par des principes contraires, que Dubos a pu mûrir en lui-même, ces *Réflexions sur la poésie et la peinture*, dont l'objectivité, le sens critique et la perspicacité étonnent même l'esthéticien du ^{xx} siècle. Ces *Réflexions* sont d'ailleurs le seul livre de Dubos digne d'être conservé — et encore des trois volumes qui forment cet ouvrage, le troisième consacré à l'exposition « de quelques découvertes... concernant les représentations théâtrales des anciens » (2) est sans intérêt pour l'esthéticien.

1. Aug. Morel, *Etude sur l'abbé Dubos*, 1850, p. 38.

2. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719.
Nous avons entre les mains l'édition de 1733.

Dubos n'est pas un cartésien, il ne pense pas faire sortir la vérité de lui-même par le raisonnement ; il est, si l'on veut, un empiriste, un sensualiste, mais avant tout et pour éviter les grands mots, Dubos accepte les faits et essaie, non pas de les adapter à des hypothèses aprioristiques mais simplement de les expliquer en s'y soumettant dans la mesure du possible. *Dubos est un homme de science*, dans la pleine acception du mot. « Je le répète, écrit-il, les hommes ajoutent foi bien plus facilement à ceux qui leur disent j'ai vu, qu'à ceux qui leur disent, j'ai conclu » (1).

« Nos savants, ainsi que les philosophes anciens, ne sont d'accord que sur les faits, et ils se réfutent réciproquement sur tout ce qui ne peut être connu que par voie de raisonnement, en se traitant les uns les autres d'avengles volontaires qui refusent de voir la lumière » (2).

Avec de tels principes, nous pourrions être sûrs d'avance, que le travail de Dubos ne sera pas une creuse idéologie. C'est ce qui explique du reste le manque d'unité qu'on remarque dans les *Réflexions critiques* ; point de théorie générale, mais des faits groupés et suivis d'explications plausibles. Il y a, nous le verrons, des tendances générales, un leitmotiv qui parcourt, comme un frisson, son œuvre entière ; mais point de système rigide, encadrant tous les faits, donnant l'explication de tout (3).

1. *Loc cit.*, vol. II, p. 474.

2. *Loc cit.*, vol. II, p. 486.

3. On a blâmé Dubos de ce manque d'unité — et on a eu tort. Par exemple, Morel dans son *Etude sur l'abbé Dubos*, étude réellement médiocre, a écrit : « Ce n'est pas à dire cependant que

Dubos, en commençant son livre, se pose la question la plus légitime de toutes : quelle est la cause qui a poussé l'homme à inventer les beaux-arts ?

Les hommes, dit-il en substance, n'ont aucun plaisir naturel qui ne soit le fruit d'un besoin (1). Plus le besoin est grand, plus le plaisir d'y satisfaire est sensible (2). L'âme a ses besoins — dont l'un des plus forts est de fuir l'ennui qui naît de l'inaction. Pour fuir l'ennui les hommes courent « après ce qu'ils appellent leur plaisir », c'est-à-dire les affaires et les passions. Les hommes ne peuvent pas vivre sans passions. Ils « ... souffrent encore plus à vivre sans passions, que les passions ne les font souffrir » (3).

On ira voir le supplice d'un condamné, tout en sachant que le spectacle est affreux — on ira voir les « tours qu'un voltigeur téméraire fait sur une corde » (4). Les Romains aimaient le spectacle des gladiateurs — les Espagnols les tauromachies — les Anglais les combats d'animaux — ce sont pourtant des spectacles répu-

l'écrivain n'eût point de théorie positive par devers lui et qu'il se soit borné au rôle de simple observateur. Mais la direction et le fondement de ses idées sur la poésie et sur les arts ne comportaient guère un ordre meilleur que celui qu'il adopte en définitive. La philosophie sensualiste et la méthode empirique qui sont les siennes peuvent fournir quelques morceaux remarquables ; l'auteur qui s'abandonne à elles ne composera jamais une œuvre d'ensemble (*Loc cit.*, p. 74). Il y a dans cette soi-disant critique, des constatations qui valent les meilleures louanges. Dubos a essayé de faire œuvre de science et non pas d'écrire « quelques morceaux remarquables » ou « une œuvre d'ensemble. »

1. *Loc cit.*, vol. I, p. 5.

2. *Loc cit.*, vol. I, p. 6.

3. *Loc cit.*, vol. I, p. 11.

4. *Loc cit.*, vol. I, p. 13.

gnants en eux-mêmes. Qu'est-ce qui constitue leur attrait ?

« Cette émotion naturelle, écrit Dubos, qui s'excite en nous machinalement, quand nous voyons nos semblables dans le danger ou dans le malheur, n'a d'autre attrait que celui d'être *une passion* dont les mouvements remuent l'âme et la tiennent occupée » (1).

Voici donc, toute l'humanité qui poursuit la passion — comme le papillon court vers la lumière. De même que celui-ci se brûle parfois les ailes — l'homme est accablé par les effets funestes des passions.

Le rôle de l'art libérateur apparaît à ce moment. Il se propose d'offrir à l'homme les agréments des passions en lui évitant ce que celles-ci pourraient présenter de pernicieux.

L'art « ne pourrait-il pas produire des *passions artificielles* capables de nous occuper dans le moment que nous les sentons et incapables de nous causer dans la suite des peines réelles et des afflictions véritables » (2). Et plus loin, Dubos ajoute : « ... les premiers peintres et les premiers poètes n'ont songé peut-être qu'à flatter nos sens et notre imagination, et c'est en travaillant pour cela qu'ils ont trouvé le moyen d'exciter dans notre cœur des passions artificielles » (3).

Une fois ce point bien établi, Dubos élargit son cercle. Les artistes excitent en nous ces passions artificielles en nous présentant les *imitations* des objets qui exciteraient en nous des passions véritables.

1. *Loc cit.*, vol. I, p. 12.

2. *Loc cit.*, vol. I, p. 25.

3. *Loc cit.*, vol. I, p. 26.

L'impression de l'objet imité ne diffère de l'impression que l'objet lui-même produirait sur nous, que par la force. « L'imitation agit toujours plus faiblement que l'objet imité » (1).

« Le plaisir qu'on sent à voir les imitations que les peintres et les poètes savent faire des objets qui auraient excité en nous des passions dont la réalité nous aurait été à charge, est un plaisir pur. Il n'est pas suivi des inconvénients dont les émotions sérieuses qui auraient été causées par l'objet même, seraient accompagnées » (2).

Dans l'art « l'affliction n'est pour ainsi dire, que sur la superficie de notre cœur, et nous sentons bien que nos pleurs finiront avec la représentation de la fiction ingénieuse qui les fait couler » (3).

Ainsi les imitations que l'art nous présente, nous touchent avec moins de force de profondeur et de durée que les objets mêmes ; c'est là un avantage car les passions excitées en nous n'ont pas des effets funestes. Mais — et c'est là une déduction fort logique — il faut toujours un minimum de passion même dans l'imitation. « L'imitation ne saurait donc nous émouvoir quand la chose imitée n'est point capable de le faire » (4). Et ici Dubos fait intervenir un autre facteur essentiel de l'œuvre d'art : *l'intérêt*. Il faut que l'œuvre nous intéresse.

Dubos condamnera le paysage, comme ne présentant pas assez d'intérêt. « Le plus beau paysage, fut-il du

1. *Loc cit.*, vol. I, p. 51.

2. *Loc cit.*, vol. I, p. 28.

3. *Loc cit.*, vol. I, p. 29-30.

4. *Loc cit.*, p. 51.

Titien et du Carrache, ne nous émeut pas plus que le ferait la vue d'un canton de pays affreux ou riant : il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne pour ainsi dire » (1). Il avoue d'ailleurs qu'on peut admirer une œuvre d'art rien que pour l'exécution — mais il met cela au second plan.

Or, cette idée de Dubos, on pourrait l'envisager aujourd'hui comme un blasphème — ou plutôt comme la divagation d'un « philistin ».

On aurait tort de le faire — et cela pour plusieurs raisons. Et tout d'abord parce qu'on oublierait à quelle époque Dubos vivait — et qu'à cette époque on ne sentait pas la nature. Il faut attendre le milieu du XVIII^e siècle, il faut attendre Rousseau, pour que le vrai sentiment de la nature apparaisse.

Est-ce l'influence de Descartes, comme on l'a soutenu (2), qui empêchait qu'on éprouvât des émotions devant la nature ? Peut-être, est-ce le subjectivisme général du XVII^e siècle ; on préfère le sujet à l'objet ; chez Descartes, c'est Dieu qui prouve la nature. Peut-être, est-ce cet idéalisme général de l'époque. Toujours est-il que Poussin essaie de faire de la philosophie dans son *Arca-die* et que les jardins, hélas ! deviennent des schémas géométriques.

On ne sentait pas la nature et nous ne devons pas condamner Dubos parce qu'il ne trouve pas le paysage intéressant.

Mais aujourd'hui même combien de gens s'intéressent

1. *Loc. cit.*, p. 52.

2. Krantz, *l'Esthétique de Descartes*, etc. Livre IV.

au paysage ? Une minorité. Or, pourquoi la science esthétique ne tiendrait-elle pas compte de la majorité ?

Les théories artistiques ont le droit d'être éclectiques, d'être aristocratiques — mais la science doit tenir compte de tous les faits et surtout des faits *rudimentaires* et arrêtés dans leur évolution,

Le fait que Dubos signale déjà — qu'on ne s'intéresse pas au paysage — est un fait de ce genre et en plus un fait gros de conséquences. Nous devons louer l'abbé Dubos d'avoir attiré, le premier, notre attention sur ce phénomène.

Après cette question de détail, nous voyons la théorie de Dubos apparaître dans son ensemble : l'homme pour fuir l'ennui recherche les passions qui ont des effets funestes — l'art lui procure par une imitation intéressantes les émotions artificielles.

D'autres, avant Dubos, avaient fait remarquer le caractère artificiel de l'art (1). C'est Pascal (2), c'est Bossuet dans sa *Lettre au P. Caffaro* (3), c'est Lamotte (4), c'est Nicole signalant le danger moral des émotions dramatiques qui sont trop artificielles (5), c'est Fontenelle (6) — mais c'est l'abbé Dubos qui le premier a insisté sur cet artifice de l'art — c'est lui qui a donné une analyse profonde et psychologique de l'émotion artistique.

1. Nous avons trouvé ces renseignements dans le livre, très étudié et documenté de Braunschvig M., *l'Abbé Dubos, rénovateur de la critique au xviii^e siècle*, 1904 (Thèse).

2. *Pensées*. Ed. Havet, art. XXV, 26.

3. *Lettre au Père Caffaro*, 9, mai 1694, à propos du théâtre.

4. *Discours sur la poésie en général*, etc.

5. *Essais de moral*. *Pensées sur les spectacles*, 1671.

6. *Réflexions sur la politique*. Ch. XXXVI (éd. 1766. Œuvres, t. III, p. 161-162).

Dubos dans sa théorie des émotions artificielles cou-
doie de près, de très près même, la théorie de jeu de
Schiller et de Kant : il semble être le précurseur des
théories modernes qui envisagent l'art comme un jeu, une
fiction et un mensonge par excellence.

Mais si on s'arrêtait à cette seule théorie, on ne con-
naîtrait qu'une minime parcelle de la pensée de Dubos.

Le poète ou le peintre doit toucher notre âme — c'est
là le but extrême de l'art. Or, pour cela il faut « inven-
ter » ou, comme nous dirions aujourd'hui, il faut créer
des formes nouvelles et pour créer il faut avoir du génie.
Qu'est-ce que le génie ?

« On appelle génie, nous dit Dubos, l'aptitude qu'un
homme a reçue de la nature, pour faire bien et facilement
certaines choses, que les autres ne sauraient faire que très
mal, même en prenant beaucoup de peine » (1). « On
n'acquiert point la disposition d'esprit dont je parle ; on
ne l'a jamais si on ne l'a point apportée en naissant » (2).

C'est un point capital, et sur lequel Dubos insiste
particulièrement, que le génie est un don de la nature ;
« la nature et non pas l'éducation fait les poètes » (3).

« Le génie est donc une plante, écrit d'ailleurs Dubos.
qui, pour ainsi dire, pousse d'elle-même ; mais la qua-
lité, comme la quantité des fruits dépendent beaucoup
de la culture qu'elle reçoit » (4).

Voici donc que le génie, qui est par excellence la
spontanéité, l'indétermination, a des racines qui poussent

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 7.

2. *Loc. cit.*, vol. II, p. 8.

3. *Loc. cit.*, vol. II, p. 30.

4. *Loc. cit.*, vol. II, p. 43.

dans un milieu — le génie peut être déterminé, certainement non dans ce qu'il a de profond mais dans ce qu'il a de secondaire. Nous ne pourrions pas sonder son essence — pas plus que nous ne comprenons la vie — mais nous pourrions saisir les causes secondes qui déterminent son apparition et son évolution.

Or, c'est là exactement l'œuvre de la science — elle ne tâche pas de comprendre le premier principe des choses mais les causes secondes. La vraie science ne se demande pas qu'est-ce que la vie? car jamais elle ne pourrait répondre à cette question, mais elle détermine des points de repère, des causes secondes qui facilitent la compréhension des phénomènes qui nous entourent.

Si le génie « est une plante qui pousse d'elle-même » — elle pousse sur un sol. Nous ne comprendrons jamais la force mystérieuse qui fait pousser la plante, essayons d'examiner le sol. C'est ce que fait Dubos.

« Tous les pays sont-ils propres à produire de grands poètes et de grands peintres? n'est-il point des siècles stériles dans les pays capables d'en produire (1)? »

« En méditant sur ce sujet — écrit ce modeste homme de science — il m'est souvent venu dans l'esprit plusieurs idées que je reconnais moi-même pour être plutôt de simples lueurs que de véritables lumières... Mais il se trouve assez de vraisemblance dans mes idées pour en discourir avec le lecteur » (2). Et Dubos développe longuement et avec profondeur une théorie sur l'apparition et l'évolution du génie qui n'étant guère inférieure

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 145.

2. *Loc. cit.*, vol. II, p. 146.

à celle de Taine a l'avantage appréciable d'être son aînée de cent-cinquante ans à peu près.

Il est bien entendu que le génie apporte en naissant des qualités, qui échappent à toute analyse, et qui constituent son essence. Mais on peut cependant discerner des causes générales qui ont une influence sur lui; et parmi lesquelles l'auteur distingue les causes morales et les causes physiques.

« J'appelle ici causes morales, celles qui opèrent en faveur des arts, sans donner réellement plus d'esprit aux artisans, et en un mot sans faire dans la nature aucun changement physique, mais qui sont seulement pour les artisans une occasion de perfectionner leur génie, parce que ces causes leur rendent le travail plus facile, et parce qu'elles excitent par émulation et par les récompenses, à l'étude et à l'application » (1).

Ces « causes morales » — que nous appellerions aujourd'hui avantages matériels — aident les artistes, mais leur influence est tout à fait secondaire. «... il y a des temps où les causes morales n'ont pas pu former des grands artisans, même dans les pays, qui en d'autres temps en ont produit avec facilité, et pour parler ainsi gratuitement. La nature capricieuse, à ce qu'il semble, n'y fait naître ces grands artisans que lorsqu'il lui plaît » (2). Et ces conclusions, Dubos les tire, après avoir examiné attentivement tous les grands siècles des arts.

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 130.

2. *Loc. cit.*, vol. II, p. 162-163.

Dubos, aujourd'hui, ne serait guère partisan du darwinisme ; il se rapprocherait de la théorie des mutations brusques de Hugo de Vries. Les beaux arts n'obéissent pas à l'évolution lente mais présentent des progrès subits. «... les arts parviennent à leur élévation par un progrès subit, ... et les effets des causes morales ne les sauraient soutenir sur le point de perfection où ils semblent s'être élevés par leurs propres forces. » (1) Ailleurs, il écrit : «... il arrive des jours où les hommes portent en peu d'années jusqu'à un point de perfection surprenant les arts et les professions qu'ils cultivaient presque sans aucun fruit depuis plusieurs siècles. Ce prodige survient sans que les causes morales fassent rien de nouveau à quoi l'on puisse attribuer un progrès si miraculeux » (2).

Dubos accepte une solution de continuité dans l'évolution des arts. « Enfin le génie des arts et des sciences disparaît jusqu'à ce que la révolution des siècles le vienne encore tirer une autre fois du tombeau, où il semble qu'il s'ensevelisse pour plusieurs siècles, après s'être montré durant quelques années » (3).

Considérons donc l'action des « causes physiques. Notre âme dépend de notre sang et notre sang de l'air que nous respirons. L'air, le climat et les émanations du sol ont une influence sur le génie. « Après tout ce que je viens d'exposer, il est plus que vraisemblable, que le génie particulier à chaque peuple, dépend les qua-

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 174.

2. *Ibid.*

3. *Loc. cit.*, vol. II, p. 186.

lités de l'air qu'il respire. On a donc raison d'accuser le climat de la disette de génies et d'esprits propres à certaines choses, qui se fait remarquer chez certaines nations » (1).

Très longuement, Dubos expose cette théorie et il essaie de la rattacher à la théorie des esprits animaux qu'il emprunte à Descartes.

Les théories physiologiques de Dubos sont insuffisantes, et il ne faut pas lui en faire un crime — la science physiologique, à son époque, se trouvait à l'état embryonnaire. Mais Dubos met bien en lumière, tout d'abord que notre constitution physique influe sur notre production intellectuelle, et que les conditions extérieures jouent un rôle considérable dans notre vie mentale.

Il s'appuie, pour faire sa démonstration, sur des faits précis et indéniables — et, comme tout homme de science, il ne présente son explication qu'à titre hypothétique et provisoire. Il avertit le lecteur, dans une phrase remarquable, « de mettre une grande différence entre les faits rapportés et les explications que je vais hasarder. Quand les explications physiques de ces faits ne seraient point bonnes, mon erreur sur ce point-là n'empêcherait pas que les faits en fussent véritables » (2).

Certainement l'idée de l'influence des conditions extérieures sur l'homme, était dans l'ambiance intellectuelle de l'époque. Même des gens de second ordre en par-

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 288. Il pousse sa théorie jusqu'au paradoxe : «... on peut dire en effet que notre esprit marque l'état présent de l'air avec une exactitude rapprochant celle du baromètre et du thermomètre. » *Loc. cit.*, vol. II, p. 244.

2. *Loc. cit.*, vol. 2, p. 241.

laient. Mme Dacier n'écrivait-elle pas dans ses *Causes de la corruption du goût* (1714) « il y a des nations si heureusement situées, et que le soleil regarde si favorablement, qu'elles ont été capables d'imaginer et d'inventer elles-mêmes, et d'arriver à la perfection. »

Nous trouvons des idées analogues chez Fontenelle, que cite Dubos ; et à l'époque de Fontenelle, pour ne pas remonter jusqu'à Hippocrate ou Lucrèce (1), Dubos avait exprimé les mêmes idées avant et après lui Montesquieu les a reprises et élargies.

Le mérite de Dubos reste pourtant immense. Il a su appliquer ces idées avec profondeur, à l'œuvre d'art et au génie créateur, en les élargissant et en les appuyant sur un nombre très considérable de faits indiscutables — se laissant toujours guider par des principes réellement scientifiques.

Dubos a essayé de déterminer les causes extérieures qui influent sur l'évolution du génie — mais il a respecté

1. Comme le fait, dans son excellent livre, Braunschvig, d'où nous tirons ces quelques renseignements. Il indique :

Hippocrate, *Περὶ ἀέρων καὶ ὕδατων καὶ τόπων*. Ed. Littré 1840, t. III, p. 90.

Lucrèce, *De natura rerum*, livre VI, vers 1103-1113.

Jean Bodin, *Les six livres de la République* (1583), p. 663-664.

Corneille, *Cinna* (1640) Acte II, scène I.

Boileau, *Art poétique*, ch. III, vers 114.

Malebranche, *Recherche de la vérité* (1674), livre II, 1^{re} partie, chap. III (Ed. Charpentier, 1842, t. II, p. 102).

La Bruyère, *les Caractères*, ch. II, du Cœur.

Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671). 4^e Entretien : Le bel esprit (Nouvelle éd. 1745, p. 275-294).

Fontenelle, *Digression sur les anciens et les modernes* (1688) *Œuvres*, t. III, p. 126. La Haye, 1728.

Fénelon, *Lettre sur les occupations de l'Académie* (1713), ch. IV. Projet de rhétorique.

le génie dans son essence et son individualité spontanée, impénétrable et irréductible — chose que Taine oublierait de faire. En examinant l'œuvre de ce dernier, nous aurons l'occasion de revenir sur ce point et de comparer l'écrivain du commencement du XVIII^e siècle avec celui de la fin du XIX^e.

L'abbé Dubos, dans ses *Réflexions critiques*, a été amené tout naturellement à vouloir délimiter le domaine de la peinture et de la poésie. Il y a des sujets propres à la peinture et d'autres plus avantageux pour la poésie.

Pour faire mieux comprendre la différence essentielle qui existe entre ces deux arts, Dubos donne plusieurs exemples que l'on pourrait résumer en disant que le peintre travaille dans *l'espace* et le poète dans *le temps*. Le peintre doit présenter un moment unique d'une action, dans l'espace ; le poète, ayant l'avantage de la succession, peut présenter différentes phases d'une action ou plusieurs actions.

« Un poète, écrit Dubos, peut employer plusieurs traits pour exprimer la passion et le sentiment d'un de ses personnages » (1).

« Il n'en est pas de même du peintre qui ne peint qu'une seule fois chacun de ces personnages, et qui ne saurait employer qu'un trait pour exprimer une passion sur chacune des parties du visage où cette passion doit être rendue sensible » (2).

Ainsi la distinction de la poésie et de la peinture, fondée sur le temps et l'espace est faite en France cin-

1. *Loc. cit.*, vol. I, p. 89.

2. *Ibid.*

quante ans avant que le *Laocoon* de Lessing soit imprimé en Allemagne.

Seulement nous ne devons pas exagérer le mérite de Dubos (1). Tout d'abord Dubos se place au point de vue technique et donne surtout des conseils de métier, ensuite d'autres, avant notre auteur, avaient fait des constatations souvent analogues.

Inutile de remonter jusqu'à Horace, dont le « *ut pictura poesis* » figure en tête du livre de Dubos (2) Roger de Piles dans son *Cours de peinture*, qui est de 1708, et dans le chapitre intitulé : où l'on examine si la poésie est préférable à la peinture, écrivait plusieurs années avant Dubos : « D'ailleurs la peinture se développe et nous éclaire en se faisant voir tout d'un coup : la poésie ne va à son but, et ne produit son effet qu'en faisant succéder une chose à une autre » (3). Et de Piles ajoute : « Je ne veux point ici omettre une chose qui est en

1. Braunschvig, dans son livre sur Dubos, nous semble exagérer l'originalité de l'auteur étudié — au moins à propos de cette question.

2. Braunschvig cite quelques auteurs qui ont développé une idée analogue à celle de Dubos sur la distinction de la poésie et de la peinture.

Simonide, rapporté par Plutarque, *De gloria Atheniensium*, c. III, p. 346 F. et cité par Cicéron *ad Herennium*, 4, 28, 39.

« La poésie est une peinture parlante, et la peinture une poésie muette. »

Aristote, *Art poétique*, ch. II, chap. VI et chap. XIV.

Cicéron, *Brutus caput*, XVIII.

Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*.

Fénelon, *Lettre sur les occupations de l'Académie*, ch. V.

Braunschvig. — Dans cette liste si complète — oublie de citer le passage de Roger de Piles que nous copions ; il oublie aussi un fragment d'une conférence de Le Brun, antérieure à l'œuvre de Piles — fragment fort significatif et que nous citons plus loin.

3. *Cours de peinture*, 1708, p. 449.

faveur de la poésie ; c'est que les épisodes font d'autant plus de plaisir dans la suite d'un poème qu'elles (*sic*) y sont insérées et liées imperceptiblement ; au lieu que la peinture peut bien représenter tous les faits d'une histoire par ordre en multipliant ses tableaux : mais elle n'en peut faire voir ni la cause, ni la liaison » (1).

Dubos, toujours en comparant la poésie et la peinture, pensait que la peinture agit avec plus de force sur l'esprit, parce que, tout d'abord elle agit par la vue qui est le sens impressionnant le mieux l'âme, et en second lieu parce que la peinture emploie des signes naturels contrairement à la poésie qui n'emploie que des symboles. (2)

Chose curieuse et triste, Braunschvig, deux siècles après Dubos, essaie de combattre son opinion, pourtant la manière même dont on pose ces questions devait montrer suffisamment qu'elles sont vides de sens et d'un intérêt scientifique nul.

Même le parallélisme de la poésie et de la peinture nous semble une question assez creuse et n'ayant qu'un intérêt purement historique. Elle n'était pas envisagée de la même façon pendant le XVIII^e siècle. Nous voyons que le comte Caylus, Voltaire (3) Diderot (4) et Grimm

1. *Ibid.*

2. Le passage de Dubos se trouve au premier volume de ses *Réflexions*, page 392. Le voici : « Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poésie, et j'appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la peinture agit sur nous par le sens de la vue. La seconde est que la peinture n'emploie pas des signes artificiels ainsi que le fait la poésie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations. »

3. Articles : Poète, Imagination, des *Questions sur l'Encyclopédie*.

4. *Lettre sur les sourds et muets*, etc.

s'en occupent et même un homme oublié aujourd'hui, Jacques Bonnet, en 1723, écrit, faisant suite à son histoire de la danse, tout un *Parallèle de la peinture et de la poésie* (1). Nous ne donnons pas la liste de ceux qui écrivirent sur la même question à la même époque, en Angleterre, en Italie et en Allemagne. Lessing est celui qui a le mieux résumé toute cette querelle, dont il faudrait peut-être voir l'origine dans une discussion académique que dirigeait de Brun, naturellement, et pendant laquelle ce chef de la doctrine académique expliqua à ses auditeurs que l'écrivain « représente successivement telle action qui lui plaît », tandis que « le peintre n'ayant qu'un instant dans lequel il doit peindre la chose qu'il veut figurer, pour représenter ce qui s'est passé dans ce moment-là, il est quelquefois nécessaire qu'il peigne ensemble beaucoup d'incidents qui aient précédé afin de faire comprendre le sujet qu'il expose » (2). Et cela se passait plusieurs années avant que le *Cours* de Roger de Piles vit la lumière.

Dans les *Réflexions critiques* de l'abbé Dubos, il y a plusieurs questions de détail, comme celle du parallélisme de la poésie et de la peinture. Nous l'avons dit, ce livre manque d'unité, il ne forme pas un système proprement dit.

Il y a cependant une idée essentielle, qu'on retrouve

1. «... La peinture se développe, et nous éclaire en se faisant voir tout d'un coup ; la poésie ne va à son but et ne produit son effet qu'en faisant succéder une chose à une autre. » *Loc. cit.*, p. 244 Bonnet d'ailleurs copie le livre de l'abbé Dubos.

2. Cité par André Fontaine, *les Doctrines d'art en France de Poussin à Diderot* (1909), p. 77-78.

presque partout et qui constitue le leitmotif du livre entier.

L'art, selon Dubos, pour exciter les passions artistiques, doit toucher et plaire. On ne juge donc pas les œuvres d'art par une voie de raisonnement mais par le sentiment.

Que le critère de l'œuvre d'art soit le sentiment, c'est là l'idée la plus profonde du livre de Dubos ; il y revient à plusieurs reprises et longuement ; il l'examine sous tous ses aspects si bien qu'il arrive à se contredire lui-même.

Tout d'abord, si le critère de l'art réside dans le sentiment, l'individu devient le seul juge suprême et compétent de ce qu'il sent. Dubos se rapproche ainsi de l'impressionnisme moderne. « Les raisonnements des autres peuvent bien nous persuader le contraire de ce que nous croyons, mais non pas de ce que nous sentons. » (1)

A propos d'une rivalité entre peintres, Dubos écrit cette phrase significative : « Mais la question, si Le Brun est préférable au Titien... je tiens qu'il est inutile de l'agiter. Jamais les personnes d'un sentiment opposé, ne sauraient s'accorder sur cette prééminence dont on juge toujours par rapport à soi-même... Le plus grand peintre pour nous, est celui dont les ouvrages nous font le plus de plaisir. » (2)

Ces passages ne laissent aucun doute sur la pensée de Dubos. En voici un autre encore plus significatif :

1. *Loc. cit.*, vol. I, p. 295.

2. *Loc. cit.*, vol. I, p. 486-487.

« Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et nous attachent... Or le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche et s'il fait sur nous l'impression que doit faire un ouvrage, que toutes les dissertations composées par les critiques pour en expliquer le mérite et pour en calculer les perfections et les défauts. La voie de discussion et d'analyse... ne vaut pas celle du sentiment lorsqu'il s'agit de décider cette question » (1). Dubos résume, avec force, sa pensée : L'ouvrage plaît-il ou ne plaît-il pas ? La décision de la question n'est point du ressort du raisonnement (2). « Raisonne-t-on, pour savoir si le ragoût est bon ou il s'est mauvais ?... Il en est de même en quelque manière des ouvrages d'esprit et des tableaux faits pour nous plaire en nous touchant » (2). Dubos, pour mieux marquer son idée, appelle le sentiment qui juge des œuvres d'art, un *sixième sens*. Certainement ce n'est qu'une métaphore par analogie et le conseiller Bel qui critiqua Dubos pour ce *Deus ex machina* ne montra que son incompréhension complète de la théorie de Dubos ou sa mauvaise foi (3).

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 223-224. Ailleurs il écrit : « Vouloir juger d'un poème par voie de raisonnement, c'est vouloir mesurer un cercle avec une règle. Qu'on prenne donc un compas, qui est l'instrument propre à le mesurer. » (*Loc. cit.*, vol. II, p. 369).

2. *Loc. cit.*, vol. II, p. 224-225.

3. Nous pensons que Bel n'a guère compris la théorie de Dubos. Son livre a paru en 1726 et est intitulé : *Dissertation où l'on examine le système de M. l'abbé Dubos touchant la préférence que l'on doit donner au goût sur la discussion, pour en juger des ouvrages d'esprit*. Pour Bel, ce que Dubos appelle sentiment n'est « qu'une discussion prompte ». Il dit : « En effet ce sentiment n'est que l'impression produite dans leur esprit, par une comparaison

Ce « sixième sens » peut prêter à l'équivoque ; Dubos arrive pourtant à exprimer sa pensée dans une forme admirable : nous jugeons des œuvres d'art en tenant compte de notre *expérience intérieure*. « La réputation d'un poème s'établit par le plaisir qu'il fait à ceux qui le lisent. Elle s'établit par voie de sentiment. Ainsi comme l'opinion que ce poème est un ouvrage excellent, ne saurait prendre racine ni s'étendre qu'à l'aide de la *conviction intérieure* et émanée de la propre *expérience* de ceux qui la reçoivent, on peut alléguer le temps qu'elle a duré pour une preuve qui montre que cette opinion est établie sur la vérité même » (1).

C'est à partir de là que l'on peut observer une contradiction ou, tout au moins, une évolution sensible, dans la pensée de Dubos.

D'une part Dubos déclare que nous jugeons en matière artistique, par voie de sentiment et que le sentiment est chose par excellence personnelle et variant avec les individus (2), mais, d'autre part, il ne peut nier

subite et des idées qu'elles reçoivent de l'ouvrage, et de celles qu'elles ont acquises, soit par la réflexion, soit par la lecture, soit par le commerce du monde. Or c'est là une discussion bien marquée. » (*Loc. cit.*, p. 22-23). Pour Bel le sentiment étant une « discussion prompte » ou, si l'on veut, un jugement superficiel, il conclut : « qu'une discussion exacte et approfondie » est supérieure à « une discussion subite et momentanée ». Nous croyons que Bel, dans cette critique polie, spirituelle et sérieuse d'ailleurs, n'arrive à montrer que son incompréhension absolue du fait que l'on peut juger par le sentiment.

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 493.

2. Voici les passages : « La prédilection qui nous fait donner la préférence à une partie de la peinture sur une autre partie, ne dépend donc point de notre raison, non plus que la prédilection qui nous fait aimer un genre de poésie préférablement aux autres. Cette prédilection dépend de notre goût, et notre goût dépend de

le fait que tous les individus admirent certains chefs-d'œuvre. Or, devant cette difficulté, à l'aide d'un nouveau facteur, le temps et par un tour de passe-passe assez intelligent, Dubos l'impressionniste devient dogmatique.

Tout d'abord, il n'est pas vrai, nous dit-il, que les hommes diffèrent dans leurs jugements fondés sur le sentiment. C'est en jugeant par la raison que l'on n'arrive pas à s'entendre.

« Aussi voyons-nous que les hommes qui ne s'accordent pas sur les choses dont la vérité s'examine par voie de raisonnement, sont d'accord sur les choses qui se jugent par voie de sentiment » (1). Et ensuite, si les hommes ne sont pas d'accord tout de suite sur la valeur d'une œuvre d'art, le temps nivelle les opinions et les jugements et l'unanimité apparaît un peu plus tard.

D'ailleurs cette unanimité est le meilleur critère de l'excellence de l'œuvre. « Ainsi le poème qui a plu à tous les siècles et à tous les peuples passés, est réellement digne de plaire... » Et ailleurs Dubos écrit : « Or, s'il peut y avoir quelque question sur le mérite et sur l'excellence d'un poème, elle doit être décidée par l'impression

notre organisation, de nos inclinations présentes, et de la situation de notre esprit » (*Loc. cit.*, vol. I, p. 489). Ailleurs, il écrit : « Le sentiment dont je parle est dans tous les hommes, mais comme ils n'ont pas tous les oreilles et les yeux également bons, de même ils n'ont pas tous le sentiment également parfait. Les uns l'ont meilleur que les autres, ou bien parce que leurs organes sont naturellement mieux composés, ou bien parce qu'ils l'ont perfectionné par l'usage fréquent qu'ils en ont fait et par l'expérience. » (*Loc. cit.*, vol. II, p. 352).

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 493.

qu'il a faite sur tous les hommes qui l'ont lu durant vingt siècles » (1).

Au fond, si nous mettons à part ce facteur du temps, il y a une contradiction chez Dubos, contradiction qui se retrouve aussi dans la réalité. Cette contradiction peut se résumer ainsi : si le sentiment juge en dernier ressort en matière d'art — comme le sentiment est chose par excellence individuelle — les jugements devraient être aussi différents que les individus qui les prononcent et non pas à peu près identiques et universels, comme Dubos le soutient.

Mais un fait analogue s'observe dans la réalité. Les jugements — provenant du sentiment ou de la raison, peu importe — diffèrent tout d'abord pour s'unifier, plus ou moins, plus tard.

La contradiction n'en subsiste pas moins dans la théorie de Dubos. Le facteur temps n'étant pas suffisant et ne la faisant pas disparaître intégralement, il faudrait élargir le concept sentiment et y admettre des éléments rationnels. Dubos n'en a rien fait ; peut-être ne s'était-il pas même aperçu de cette contradiction. La valeur de ses théories reste pourtant considérable. Certainement par ce sentiment comportant l'universalité et l'infailibilité Dubos est dogmatique en partie — mais il est surtout réactionnaire pour son temps, impressionniste comme nous dirions aujourd'hui, quand il déclare la possibilité de juger en matière d'art par le sentiment.

Or, n'oublions pas à quelle époque Dubos écrivait. N'oublions pas surtout que quelques années avant lui,

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 504.

[les « futuristes » de son temps], les modernes de la seconde époque, s'élevaient contre les anciens en se fondant, non pas sur leur sentiment — comme il semblerait logique — mais exclusivement sur la raison.

On juge dogmatiquement et rationnellement les œuvres d'art pendant tout le XVIII^e siècle et à l'époque de Dubos et même après — c'est-à-dire, on les juge à l'aide des règles fixes, immuables et parfaites, seule sauvegarde du type de la beauté en soi. La raison — dans ce domaine comme partout ailleurs — règne alors souverainement.

Si quelques écrivains, sporadiquement, ont protesté — c'est, à coup sûr, sans insister, et peut-être l'ont-ils fait sans conviction (1). Molière, Racine, Boileau et surtout Saint-Evremond ont dit qu'il faut plaire; c'est dans des passages détachés, rares et sans portée qu'on trouve cette idée.

L'abbé Dubos, le premier incontestablement, s'attache à l'idée que le sentiment est le juge suprême en matière artistique; il en fait le motif directeur et le fondement de son livre.

On ne saurait trop apprécier l'originalité de cette idée, la richesse des éléments nouveaux qu'elle renfermait et les conséquences pratiques qui pouvaient en découler.

Nous avons vu que Crouzaz parlait du sentiment, mais c'est la raison qu'il déifiait; Dubos ne parle de la raison, sous toutes ses manifestations, en matière de jugement artistique que pour la combattre; c'est au sen-

1. Consulter : Braunschvig, *l'Abbé Dubos* etc. (une liste assez complète) et Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, etc. Le livre de Krantz entier pourrait être rattaché à cette question.

timent qu'il élève un autel. L'évolution est considérable.

En prenant les grandes lignes des théories de Dubos, une idée directrice apparaît : *l'idée de la relativité de l'art*.

Nous avons déjà trouvé cette idée, sous un de ses aspects, timide et craintive, dans le livre de Crousaz ; la beauté résultait des relations déterminées du sujet contemplant et de l'objet contemplé. Chez Dubos le problème se complique encore plus. La beauté dépend d'une part de nous qui jugeons, de notre sentiment, mais elle dépend aussi de l'artiste créateur, de son génie. Nous avons vu d'autre part, comment Dubos essaie de déterminer le génie, dans ce qu'il a de déterminable.

Ainsi l'idée que l'art est chose relative — c'est-à-dire qu'il peut être connu et doit être étudié dans des relations déterminées — en passant de Crousaz à Dubos a fait un pas énorme. Nous verrons plus loin l'évolution ultérieure de cette idée fondamentale.

3. Après le livre, si important, de l'abbé Dubos, nous devons examiner celui du P. André, paru en 1741 et intitulé *Essai sur le Beau* (1).

Ce n'est pas pour tirer parti du contraste existant entre ces deux travaux que nous les plaçons l'un à la suite de l'autre, mais parce qu'entre 1719 et 1741 aucune publication concernant l'esthétique n'a vu le jour en France.

Et — puisque nous avons parlé de contraste — il faut

1. Nous employons l'édition de Toulouse, 1838.

avouer qu'il est extrême. Celui qui ignorerait les dates des livres de Dubos et du P. André, serait tenté d'attribuer le second à une époque antérieure de plusieurs siècles.

Aucune trace d'esprit scientifique dans l'*Essai* du P. André — l'horreur du « fait ». Un cartésianisme vague appliqué à des questions mal déterminées. L'impression que produit le P. André, quand on le voit se perdre dans des questions qu'il ignore complètement, à l'aide d'une méthode qu'il ne connaît guère davantage, est réellement pénible.

Nous avons dit que le P. André néglige les faits. Lui-même, lorsqu'il s'agit de justifier une division du beau en plusieurs classes — et pendant tout son livre il ne fait que diviser le beau — il écrit cette phrase qui nous fait sourire aujourd'hui : « C'est ce que nous allons tâcher d'éclaircir *non par des exemples*, qui nous mèneraient trop loin, et qui n'en donneraient encore que des idées bien courtes, mais en remontant aux principes généraux de la raison et du bon goût » (1).

Fuyant ces idées « bien courtes » que les faits suggèrent, et poursuivant ces « principes généraux », le P. André n'arrive à construire qu'un système creux, vide et entièrement dénué de fondement.

Qu'est-ce que le beau, selon le P. André? Il ne se donne pas la peine de nous le dire, ni au commencement de son *Essai*, ni au milieu, ni à la fin. Une seule fois, emporté contre ceux, qui, en définissant le beau, tiennent compte aussi du sujet contemplant, une seule fois, il

1. *Essai sur le Beau*, p. 63.

laisse entrevoir sa pensée nébuleuse. J'appelle beau, écrit-il, « ce qui a droit de plaire à la raison et à la réflexion par son excellence propre, par sa lumière ou par sa justesse, et si l'on me permet ce terme, par son agrément intrinsèque (1) ».

Cette définition, qui, est-il besoin de le dire, n'en est pas une, donne fort bien une idée générale de l'esprit dans lequel tout l'ouvrage a été écrit.

Le P. André, sous le nom de beau, comprend à peu près tous les éléments de la vie supérieure de l'homme. La morale, la politique, les sciences, enfin tout est envisagé confusément au point de vue de la beauté.

Si le P. André ne s'occupe guère d'une chose précise, il sait très habilement la diviser en parties bien déterminées.

Examinons son système dans toute sa naïve simplicité. Il y a un *beau essentiel*, « indépendant de toute institution, même divine » ; un *beau naturel*, « indépendant de l'opinion des hommes » et enfin un *Beau d'institution humaine* « et qui est arbitraire jusqu'à un certain point (2) ». Cette division, le P. André l'applique aux différents domaines de l'activité supérieure de l'homme ; par exemple, à la morale, qu'il nomme : le beau dans les mœurs. Il existe, nous dit-il, un ordre absolu, indépendant de toute institution, même divine ; cet ordre nous dit que Dieu a le rang suprême dans notre amour et attachement, que l'esprit a le premier rang sur le corps et que le corps est soumis à l'esprit (3) ». Cet

1. *Loc. cit.*, p. 58.

2. *Loc. cit.*, p. 4.

3. *Loc. cit.*, p. 31.

ordre est indépendant de Dieu, puisque pour conserver le premier rang à Dieu, il faut bien qu'il y ait un ordre qui le lui donne. En cela consiste le beau moral essentiel.

Ensuite vient le beau moral naturel, indépendant des hommes seulement. C'est l'ordre de notre sensibilité qui règle nos devoirs envers les autres hommes. Mais les passions sont ennemies de cet ordre naturel. Pour leur opposer une barrière, on a institué l'ordre civil et politique, on le beau moral d'institution humaine, arbitraire jusqu'à un certain point.

Cet exemple, nous pensons, suffit pour montrer quelle application fait le P. André de cette première division.

Le beau, d'autre part, se subdivise, en *beau sensible*, que nous apercevons dans les corps, et *beau intelligible* que nous apercevons dans les esprits. L'un et l'autre, d'ailleurs, ne peuvent être aperçus que par la raison : « le beau sensible, par la raison attentive aux idées qu'elle reçoit des sens ; le beau intelligible, par la raison attentive aux idées de l'esprit (1) ».

On a déjà compris par cette phrase que cette distinction en beau sensible et intelligible est tout à fait superficielle et ne correspond pas à une distinction psychologique — puisque c'est toujours la raison qui aperçoit ces deux genres de beauté — mais à une distinction extérieure, tout à fait factice et matérielle.

Le beau sensible se subdivise à son tour en *beau visible* et *beau acoustique*. En examinant le beau visible, le P. André utilise certaines théories de Newton, qu'il comprend d'ailleurs assez vaguement.

1. *Loc. cit.*, p. 4.

Le beau peut être caractérisé par l'unité. Cette idée d'unité, il essaie de la retrouver partout. Chaque couleur est « d'autant plus belle qu'on y découvre une image plus sensible de l'unité (1) ». Et, avec un peu plus de raison, il écrit à propos des « ouvrages de l'esprit » : « Je dis donc que, pour qu'un ouvrage d'éloquence ou de poésie soit véritablement beau, il ne suffit pas qu'il ait de beaux traits : il faut qu'on y découvre une espèce d'unité, qui en fasse un tout, bien assorti. Unité de rapport entre toutes les parties qui le composent : unité de proportion entre le style et la matière qu'on y traite : unité de bienséance entre la personne qui parle, les choses qu'elle dit, et le ton qu'elle prend pour les dire (2) ».

Que devient le problème de la relativité du phénomène esthétique, dans l'*Essai* du P. André ? Il est résolu, comme tout le reste de la façon la plus simple. Les « pyrrhoniens » qui, se fondant sur la diversité des opinions et des goûts, concluent qu'il n'y a point de règles pour juger du beau, ont tort. Ils font dépendre le beau, de l'éducation, des préjugés, du caprice et de l'imagination. Ils ont tort aussi de chercher dans la différence de structure des corps la différence des esprits.

La théorie de la réminiscence de Platon, d'après laquelle, l'âme aurait contemplé le beau avant de naître, est encore une erreur manifeste — elle est même plus fausse que la théorie des « pyrrhoniens » ; car, après

1. *Loc. cit.*, p. 14.

2. *Loc. cit.*, p. 77.

tout, peut-être l'habitude se mêle-t-elle un peu dans nos jugements esthétiques, mais seulement dès qu'il s'agit du beau arbitraire.

Mais la vérité sur cette question, la voici : « de même qu'il y a un certain tempérament du corps qui, selon les lois de la nature, diversifie nos goûts par rapport aux biens du corps, il y a aussi un certain *tempérament de l'âme* qui, selon les vues de la Providence, diversifie nos goûts par rapport aux biens de l'esprit (1) ». C'est-à-dire que l'auteur de la nature qui a répandu la variété parmi nos corps, a répandu aussi la variété parmi nos âmes. On ne saurait nier que cette explication soit simple, claire et parfaite ! il est à regretter que toute satisfaisante qu'elle semble au point de vue superficiel de l'argumentation scolastique, elle ne puisse être prise en considération sérieuse par un esprit scientifique.

Nous avons déjà dit que c'est la raison qui peut percevoir le beau. Le P. André, sur ce point suit docilement le mouvement rationaliste de la fin du xvii^e siècle et du commencement du xviii^e. Parlant de la grâce du discours, il écrit que l'imagination est une source d'agrément et que le « cœur » en est une seconde, et même la principale — mais il s'interrompt lui-même : « Ici, Messieurs, il me semble entendre quelques murmures parmi nos philisophes : est-ce donc ainsi que nous abandonnerons les grâces à la conduite de deux aveugles, à l'imagination qui est une folle, et au cœur qui est un imbécile, toujours esclave ou de ses fureurs ou de ses faiblesses ? » Non pas, répond-il, car nous avons déjà fait

1. *Loc. cit.*, p. 228.

intervenir un autre facteur, la justesse, qui servira de contrôle à l'imagination et de calmant au cœur.

Au fond le grand défaut de la théorie esthétique du P. André, c'est qu'elle n'arrive pas à saisir le phénomène esthétique dans ce qu'il a de spécial. C'est là la cause initiale de tous ses autres défauts. Voici un passage où le P. André montre bien son incompréhension totale du fait esthétique : « ... les images ne sont belles dans les discours qu'autant qu'elles parent la vérité : les sentiments n'y sont beaux qu'autant qu'ils ont pour objet la vertu. Et si vous y employez les mouvements pathétiques pour nous porter ailleurs qu'à ces deux fins essentielles de l'homme, c'est pour ne rien dire de plus fort, un ornement déplacé, qui ne choque pas moins le bon goût que le bon sens et les bonnes mœurs » (2).

Ainsi mettant la vertu et la vérité bien plus haut que la beauté, n'arrivant pas à saisir dans la beauté ce qui la constitue telle, on se demande « pour ne rien dire de plus fort » pourquoi le P. André a intitulé son livre *Essai sur le beau* et non pas *Traité de morale et de logique*.

C'est peut-être, parce que la logique était faite de main de maître, par Descartes lui-même et que Malebranche avait réalisé la morale ; il ne restait au P. André que le domaine de l'esthétique.

Presqu'un siècle après, un autre penseur, un demi-cartésien, beaucoup plus profond que le P. André,

1. *Loc. cit.*, p. 207-208. Il entend par grâce « cette sorte de beauté sensible dont la vue répand dans l'âme une impression de joie et de contentement. » *Loc. cit.*, p. 189.

2. *Loc. cit.*, p. 67.

reprendra ces trois sujets à la fois, pour en faire un système. Victor Cousin, on l'a déjà soutenu, sera le point culminant du cartésianisme. Et, sans vouloir anticiper il faut avouer qu'il y a certaines ressemblances plutôt extérieures qu'intérieures entre le jésuite André et le libéral Cousin. Le P. André, comme le fera plus tard Victor Cousin, en exposant ses idées, parle devant un auditoire et dans un but didactique (1) ; il ne cherche qu'à réduire à l'unité la complexité des phénomènes. Tous les deux bâtissent un système et c'est, avant tout, à ce titre qu'il faut envisager le livre du P. André, sans cacher que c'est un système très superficiel, ne tenant presque pas compte des faits et d'une valeur très médiocre (2).

Ses contemporains ne jugèrent pas ce livre aussi sévèrement que nous. Diderot, tout en faisant des timides réserves, trouve que le P. André « est celui qui jusqu'à présent a le mieux approfondi cette matière, en a le mieux connu l'étendue et la difficulté, en a posé les principes les plus vrais et les plus solides, et mérite le plus d'être lu ». Diderot d'ailleurs pousse son admiration jusqu'à copier mot à mot dans ses *Recherches sur le beau* le résumé de la doctrine de saint Augustin que donne le P. André

1. En 1731, à l'Académie de Caen, le P. André prononça les discours, qui réunis dix ans plus tard, formèrent *l'Essai sur le beau*.

2. On peut consulter sur le P. André et son système, les études suivantes.

Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau* (Œuvres complètes. Ed. Assézat et Tourneux, 1875, t. X, p. 17-24.

V. Cousin, *Œuvres philosophiques du P. André*, etc., 1843.

Krantz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*, p. 311-340.

dans son *Essai sur le beau*, sans indiquer l'emprunt.

Plus de vingt ans après la publication du livre du P. André, Séran de la Tour croit sincèrement illuminer le monde avec son livre intitulé : *l'Art de sentir et de juger en matière de goût* (1) qui n'est qu'une copie de *l'Essai sur le beau*.

Séran de la Tour ne s'occupe pas du beau, mais du goût. Sa méthode est cartésienne : « Il m'a paru, écrit-il, que le moyen le plus sûr pour écarter les nuages sous lesquels le goût est caché, était de remonter à ses principes, et d'en faire voir les effets. Après avoir longtemps cherché ces principes, j'ai cru les découvrir. Depuis ce jour de lumière, l'ordre développant mes idées, cet ouvrage s'est formé naturellement » (2).

Il reprend donc la division du beau du P. André. Comme il y a une faculté analogue à chaque espèce de beau, le goût se subdivise, bien entendu, en goût essentiel, naturel et arbitraire. Substituer le mot goût au mot beau, c'est la seule originalité du livre de Séran de la Tour.

Il essaie d'expliquer la diversité des jugements des hommes, en matière artistique ; comme l'explication, si naïve, du P. André, ne lui plaît probablement pas, il propose la suivante : les différents jugements proviennent du fait que les hommes admirent les trois différents genres du beau et non pas le même. Ainsi, Séran de la Tour montre qu'il ne saisit pas la division du P. André — car pour le P. André le beau essentiel, indépendant

1, 2 vol. Paris. 1762.

2. *Loc. cit.*, p. XXV.

même de la volonté divine — ne peut pas ne pas être accepté et admiré par tous les hommes puisqu'il fait, pour ainsi dire, partie de leur constitution mentale.

Le reste du livre est trop médiocre pour qu'on s'en occupe. Il suffit de noter, une fois de plus, que le désir d'expliquer la diversité des jugements différents et parfois contradictoires en matière artistique et de les réduire à l'unité hantait tous les esprits vers cette époque.

4. « Imitons les vrais physiciens qui amassent des expériences et fondent ensuite sur elles un système qui les réduit en principes. » C'est une des premières phrases de la préface d'un autre système esthétique, paru quelques années après celui du P. André. L'amour de l'unité s'étale, un peu fanfaron, même sur le titre ; le livre de l'abbé Batteux, publié en 1746 s'intitule, avec peu de modestie, *les Beaux-arts réduits à un seul principe*. Batteux, dans la même préface écrit : « Toutes les règles sont des branches qui tiennent à une même tige. Si on remontait jnsqu'à leur source, on y trouverait un principe assez simple, pour être saisi sur-le-champ, et assez étendu pour absorber toutes ces petites règles de détail... »

Cette unité, Batteux la trouve dans la *mimésis* aristotelicienne, un peu corrigée pour les besoins de l'époque.

Le génie, dans l'art, doit imiter la nature. Cette imitation ne doit pas être quelconque ; — elle doit être « sage » et « éclairée » ; — c'est, « en un mot une imitation où on voit la nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la con-

cevoir par l'esprit (1) ». Cette nature conçue par l'esprit Batteux l'appelle *la belle nature*.

Imiter la belle nature, voilà le vrai principe de tous les arts. Cette imitation, aujourd'hui, pourra nous sembler une création par excellence. Batteux, pourtant, assigne un rôle presque passif à l'artiste. La belle nature existe dans la nature — il s'agit de la mettre en relief grâce à un choix judicieux. « La nature a dans ses trésors tous les traits dont les plus belles imitations peuvent être composées : ce sont comme des études dans les tablettes d'un peintre. L'artiste, qui est essentiellement observateur, les reconnaît, les tire de la foule, les assemble » (2).

Le Brun enseignait à l'Académie — et au fond c'était là la doctrine académique qui avait triomphé pendant le ^{xvii}e siècle — que l'artiste doit corriger la nature à l'aide de « l'antique ». Batteux se rapproche beaucoup de cette doctrine déjà vieillie et abandonnée dans les ateliers des artistes contemporains (3).

Il essaie, c'est vrai, à plusieurs reprises, d'expliquer son concept de la belle nature (4). Parlant des lois du

1. *Loc. cit.*, p. 24.

2. *Loc. cit.*, p. 33.

3. A. Fontaine, *Les Doctrines d'art en France*, p. 203 et suiv.

4. Ce concept se rattache sans aucun doute à l'académisme de Le Brun. On le trouve dans le *Traité de peinture* d'un auteur très médiocre, Nicolas Catherinot, paru en 1687 à Bourges, et soutenant les idées académiques de Le Brun. On le trouve aussi dans le *Cours de peinture* de Roger de Piles, paru à Paris en 1708, qui tout en étant libéral se rapproche de Le Brun. Nous avons rencontré le même concept, chez Fénelon, dans la *Lettre sur les occupations de l'Académie* (1716). « Le vrai moyen de les [les anciens] vaincre est de profiter de tout ce qu'ils ont d'exquis, et de tâcher de suivre encore plus qu'eux leurs idées sur l'imitation de la belle nature ». Plus tard, on le retrouve dans l'*Essai sur le goût* de

goût, Batteux le définit : « la belle nature est, selon le goût, celle qui a : 1° le plus de rapport avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt ; 2° celle qui est en même temps la plus parfaite en soi » (1).

Mais ces explications sont toutes insuffisantes, non seulement pour nous, mais même pour ses contemporains. Diderot se chargera de le lui dire (2). « Ne man-

Montesquieu, dans les *Eléments de littérature* de Marmontel, dans le *Discours sur le caractère des différents siècles* de Vauvenargues et dans le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. — Diderot dans les *Recherches philosophiques sur le beau* (1751) explique, autrement que l'abbé Batteux le concept de la belle nature. « Qu'est-ce donc qu'on entend, quand on dit à un artiste : « Imitiez la belle nature ? » Ou l'on ne sait ce qu'on commande, ou on lui dit : « Si vous avez à peindre une fleur, et qu'il vous soit d'ailleurs indifférent laquelle peindre, prenez la plus belle d'entre les fleurs ; si vous avez à peindre une plante... prenez la plus belle d'entre les plantes ; si vous avez à peindre un objet de la nature, et qu'il vous soit indifférent lequel choisir, prenez le plus beau. » Entre cette explication de Diderot et celle de l'abbé Batteux, il y a une différence appréciable. Diderot semble être plus réaliste que l'abbé. Consulter un autre passage de Diderot dans l'*Essai sur la peinture* (1765, publié en 1795). Ed. Assézat et Tourneux vol. 10, p. 495. Et dans la *Lettre dédicatoire à Grimm du Salon de 1767* (vol. XI, p. 8-9), nous en détachons cet extrait : « Cependant on n'en parle pas moins... de l'imitation de la belle nature ; et ces gens qui parlent sans cesse de l'imitation de la belle nature, croient de bonne foi qu'il y a une belle nature, subsistante, qu'elle est, qu'on la voit quand on veut, et qu'il n'y a qu'à la copier. Si vous leur disiez que c'est un être tout à fait idéal, ils ouvriraient des grands yeux, ou ils vous riraient au nez. » Condillac, dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746, seconde partie, Sect. première, chap. VIII, § 78) fait observer la côté relatif du concept de la belle nature. « On parle beaucoup de la belle nature ; il n'y pas même de peuple poli qui ne se pique de l'imiter ; mais chacun croit en trouver le modèle dans sa manière de sentir. Qu'on ne s'étonne pas si on a tant de peine à la reconnaître, elle change trop souvent de visage, ou du moins elle prend trop l'air de chaque pays. »

1. *Loc., cit.*, p. 79.

2. *Lettre sur les Sourds et Muets* etc. Diderot y critique le livre de Batteux.

quez pas non plus — écrira-t-il en s'adressant à Batteux — de mettre à la tête de cet ouvrage un chapitre sur ce que c'est que la belle nature » (1). On sait d'ailleurs que Diderot appelait le livre de l'abbé Batteux, *acéphale*, parce que l'abbé, après avoir réduit le grand principe de tous les beaux arts à l'imitation de la belle nature, avait, tout bonnement, négligé d'indiquer clairement ce qu'il entend par ce concept.

Mais si l'art doit imiter la belle nature, Batteux ne va-t-il pas se trouver en présence d'un problème assez grave : dans certains cas nous voyons que l'art imite les choses laides ou déplaisantes sans sortir de son rôle. Comment résoudre cette difficulté ?

Ce qu'il y a de bon dans tout système c'est que toutes les contradictions disparaissent, tous les obstacles s'aplanissent.

Batteux aurait pu, aussi bien, refuser la beauté aux productions où l'art imite le laid naturel. Il est trop honnête pour le faire. Très facilement il échafaude une petite théorie de circonstance, ayant quelques ressemblances avec la théorie des passions artificielles de l'abbé Dubos, mais moins profonde et qui résoud admirablement la difficulté devant laquelle nous nous trouvons. « Nous avons dit, écrit-il, que la vérité l'emportait toujours sur l'imitation. Par conséquent, quelque soigneusement que soit imitée la nature, l'art s'échappe

1. *Ibid.* Et dans les *Recherches sur l'origine et la nature du beau*, Diderot écrit « M. l'abbé Batteux rappelle tous les principes des beaux arts à l'imitation de la belle nature ; mais il ne nous apprend point ce que c'est que la belle nature » (Éd. Assézat et Tourneux, t. X, p. 17).

toujours, et avertit le cœur, que ce qu'on lui présente n'est qu'un fantôme. qu'une apparence, et qu'ainsi il ne peut lui apporter rien de réel. C'est ce qui revêt d'agrément dans les arts les objets qui étaient désagréables dans la nature. Dans la nature ils nous faisaient craindre notre destruction, ils nous causaient une émotion accompagnée de la vue d'un danger réel ; et comme l'émotion nous plaît par elle-même, et que la réalité du danger nous déplaît, il s'agissait de séparer ces deux parties de la même impression. C'est à quoi l'art a réussi : en nous présentant l'objet qui nous effraie, et en se laissant voir en même temps lui-même, pour nous rassurer, et nous donner par ce moyen, le plaisir de l'émotion, sans aucun mélange désagréable » (1).

En d'autres termes, d'une part on ne peut pas confondre l'imitation de la réalité et la réalité même, et d'autre part si la réalité n'est pas agréable, son imitation, perdant les caractères du réel, cesse d'être désagréable, par ce fait même,

Il y a dans le livre de l'abbé Batteux des questions secondaires qui présentent quelque intérêt.

L'artiste, avons nous dit, doit imiter, d'après Batteux, la belle nature ; mais l'art lui-même, comment le conçoit-il ? Quel est le but de l'art ? vers quelle fin doit-il tendre ?

L'imitation que l'art nous présente diffère du modèle naturel — elle doit même en différer — mais elle doit aussi produire en nous une impression analogue à celle du modèle. Bref, l'art est un mensonge qui a tous les traits de la vérité.

1. *Loc., cit.,* p. 94.

«... les arts, écrit-il, ne font que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la nature, mais qui paraissent l'être ; et ainsi la matière des beaux arts n'est point le vrai, mais seulement le vraisemblable » (1). Plus loin Batteux insiste sur cette même caractéristique de l'art : «... la poésie ne subsiste que par l'imitation. Il en est de même de la peinture, de la danse, de la musique : rien n'est réel dans leurs ouvrages : tout y est imaginé, peint, copié, artificiel. C'est ce qui fait leur caractère essentiel par opposition à la nature » (2).

Le mensonge de l'art a pour but le plaisir. L'art doit plaire, remuer, toucher. Et pour arriver à ce but, l'art doit nous présenter des sujets intéressants ; il doit renfermer la variété dans l'unité ; il doit réaliser la symétrie et la proportion.

Si, d'une part, l'art a pour but le plaisir, d'autre part il vise vers l'utile ; Batteux n'oublie pas l'*utile dulci* d'Horace. A propos de la poésie, il écrit : « Le but de la poésie est de plaire et de plaire en remuant les passions. Mais pour nous donner un plaisir parfait et solide, elle n'a jamais dû remuer que celles qu'il nous est important d'avoir vives, et non celles qui sont ennemies de la sagesse. » (3). L'artiste doit donc unir la morale à l'art, pour la perfection de son œuvre. «... La belle nature telle qu'elle doit être présentée dans les arts, renferme toutes les qualités du beau et du bon. Elle doit nous flatter du côté de l'esprit, en nous offrant des objets parfaits en eux-mêmes, qui étendent et perfectionnent nos

1. *Loc. cit.*, p. 14.

2. *Loc., cit.*, p. 22.

3. *Loc., cit.*, p. 150.

idées ; c'est le beau. Elle doit flatter notre cœur en nous montrant dans ces mêmes objets des intérêts qui nous soient chers, qui tiennent à la conservation ou à la perfection de notre être, qui nous fassent sentir agréablement notre propre existence : et c'est le bon, qui, se réunissant avec le beau dans un même objet présenté, lui donne toutes les qualités dont il a besoin pour exercer et perfectionner à la fois notre esprit » (1).

Enfin, l'abbé Batteux ne pouvait éviter de se poser la question qui tourmentait tous les esthéticiens de l'époque. Comment expliquer la diversité des jugements en matière artistique ? La nature, se disait Batteux, est le seul objet du goût — donc il y a un seul goût, celui qui approuve la belle nature. D'où vient la grande diversité des goûts ? Il essaie de l'expliquer par la grande richesse de la nature et d'autre part par les bornes du cœur et de l'esprit humain.

Le livre de l'abbé Batteux, nous apparaît aujourd'hui comme un effort pour unifier les beaux arts — pour trouver leur points de contact et leur unité secrète.

Le P. André, se fondant sur une psychologie — déduite non pas de l'observation patiente mais de la logique — psychologie peu solide, avait essayé de classer et d'unifier les arts en se plaçant à un point de vue, pour ainsi dire intérieur.

L'abbé Batteux, au contraire, réduisant les beaux arts au seul principe de l'imitation, se place à un point de vue extérieur et presque matériel.

Y a-t-il progrès ou recul dans cette nouvelle théorie ?

1. *Loc. cit.*, p. 88.

La théorie de l'abbé Batteux est-elle plus féconde que celle du P. André ?

Au point de vue artistique, nous l'avons déjà dit, Batteux n'a exercé aucune influence, car il était déjà en retard, même sur ses contemporains. Mais au point de vue philosophique et psychologique, sa théorie présente-t-elle quelque valeur ? Batteux n'est pas psychologue ni philosophe ; il examine les questions d'une manière un peu terre à terre, comme le faisait l'abbé Dubos. C'est là le seul mérite de son livre.

Le P. André s'élève jusqu'à des régions nébuleuses pour ne rien dire, en somme — Batteux s'il dit peu de chose, a au moins l'avantage de conserver quelques points d'appui solides.

Pour l'histoire de l'esthétique, son livre est intéressant, parce qu'il indique nettement le besoin qu'on ressentait à son époque d'unifier les arts, de produire un système satisfaisant. C'est plutôt comme effort que comme résultat que ce livre doit être considéré. Nous nous trouvons encore à l'époque où l'on se cherche, où l'on tâtonne et où facilement on fait fausse route.

D'ailleurs peu à peu cette ardeur à produire un système esthétique se refroidira. L'influence de Descartes se faisait de moins en moins sentir vers le milieu du siècle ; d'autre part l'esprit philosophique à tendances scientifiques qui se développait, aspirait à la connaissance du détail plutôt qu'à des hypothèses d'ensemble.

Les problèmes que les systèmes de Crousaz, de l'abbé Dubos, du P. André et de l'abbé Batteux, avaient sou-

levés, seront repris au commencement du XIX^e siècle, avec des éléments nouveaux venus d'Angleterre et d'Allemagne, par Quatremère de Quincy, Victor Cousin et Théodore Jouffroy.

CHAPITRE II

Les écrits secondaires. — Mission morale et sociale de l'art.

1. — Voltaire. — 2. Condillac: — 3. Montesquieu. — 4. Diderot. —
5. Mission morale de l'art. — 6. Rousseau. — 7. Sulzer, Estève,
d'Alembert. — 8. Poinset de Sivry. — 9. Marmontel, de Chas-
tellux,

Nous ne trouvons plus d'autres systèmes, proprement dits, dans le XVIII^e siècle, mais nous rencontrons des travaux esthétiques très intéressants. Les remarques de Voltaire, les paradoxes de Rousseau, un petit essai de Montesquieu, mais surtout les études de Condillac et de Diderot seront du plus haut intérêt pour nous.

1. Il existe dans les œuvres de Voltaire, une grande quantité de doctrines artistiques ou de réflexions éparses sur l'art — on n'y trouve pas trace d'un système esthétique et les pensées esthétiques, proprement dites, y sont fort rares. On peut cependant en relever quelques-unes.

En général, Voltaire pense que le but de l'art est notre plaisir (1) et que le beau est caractérisé par le plaisir qu'il procure et par l'admiration (2). Mais il n'approfondit guère ces idées.

1. *Dictionnaire philosophique. Œuvres complètes* de Voltaire. Ed. de 1877. Garnier Frères. Vol. XIX, p. 592 (Art : littérature) et vol. XX, p. 230 (Art : Poètes).

2. *Loc. cit.*, vol. XVII, p. 374 (Art : Aristote) et vol. XVII, p. 557 (Art : Beau).

Voltaire s'arrête un peu plus sur ce que nous avons déjà appelé la relativité du beau. Certainement Voltaire ne serait pas partisan du beau absolu, éternel et immuable. Déjà, dans son *Essai sur la poésie épique* (1728) il mettait en évidence l'évolution du beau «... presque tous les ouvrages des hommes changent, écrivait-il, ainsi que l'imagination qui les produit. Les coutumes, les langues, le goût des peuples les plus voisins diffèrent : que dis-je, la même nation n'est plus reconnaissable au bout de trois ou quatre siècles. Dans les arts qui dépendent purement de l'imagination, il y a autant de révolutions que dans les Etats ; ils changent en mille manières, tandis qu'on recherche à les fixer » (1).

Mais, c'est dans un article sur le *Beau* du *Dictionnaire philosophique*, qu'il a le mieux marqué la relativité du beau et du jugement artistique. Le passage n'est que trop connu, mais il se rapporte si directement à notre sujet que nous ne pouvons pas nous dispenser de le citer : « Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le *to Kalon* ? Il vous répondra que c'est sa crapaud avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de la Guinée ; le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. Interrogez le diable ; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes, et une queue. Consultez enfin les philosophes ; ils vous répondront par du galimatias ; il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au *to Kalon*. »

1. *Œuvres complètes*, vol. VIII, p. 307.

C'est une réaction brutale et, peut-être, peu philosophique, contre les théories transcendantes — le galimatias des philosophes.

Malheureusement Voltaire n'approfondit pas assez la question : ayant à peine esquissé cette théorie, il l'abandonne pour s'occuper des théories artistiques. Les problèmes de l'esthétique ne l'intéressent guère.

2. Condillac ne s'est pas occupé non plus d'esthétique, proprement dite ; pourtant dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, paru en 1746, nous trouvons des théories d'une importance capitale.

Condillac s'est proposé, dans ce livre, de ramener l'entendement humain à un seul principe. Les matériaux de toutes nos connaissances, nous dit Condillac influencé par Locke, nous viennent des sens et sont élaborés par les opérations de l'âme. Mais comment expliquer l'infinité variété des faits que la richesse de notre âme nous présente ? « On voit, écrit Condillac, que mon dessein est de rappeler à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain, et que ce principe ne sera ni proposition vague, ni une maxime abstraite, ni une supposition gratuite ; mais une expérience constante (1). »

Ce principe — qu'il désire autant que possible positif, expérimental — est *la liaison des idées, soit avec les signes, soit entre elles*.

Condillac, très longuement, essaie de démontrer le rôle que joue le signe dans notre vie psychique et l'importance énorme de ce rôle. « Il est certain que nous

1. *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Ed. de 1798, t. I, p. 9.

réfléchissons souvent sur nos perceptions sans nous rappeler autre chose que leurs noms, ou les circonstances où nous les avons éprouvées. Ce n'est que par la liaison qu'elles ont avec ces signes, que l'imagination peut les réveiller à notre gré (1). »

Dans un autre passage, concernant l'utilité des signes, Condillac écrit : « Qu'on oublie pour un moment tous ces signes, et qu'on essaie d'en rappeler les idées, on verra que les mots, ou d'autres signes équivalents, sont d'une si grande nécessité, qu'ils tiennent, pour ainsi dire, dans notre esprit la place que les sujets occupent au dehors (2). »

Une fois l'importance du langage et des autres signes expressifs démontrée, Condillac essaie de retracer la naissance de ces signes. C'est la partie de son œuvre qui intéresse l'esthétique. A partir d'ici, l'idée qui prédomine, c'est celle de l'*expression*.

Le besoin de s'exprimer pousse les hommes à perfectionner le langage. Au début, ce langage consistait dans l'imitation de l'acte entier. Pour se faire comprendre on imitait donc intégralement ce dont on voulait communiquer l'idée. C'est ce que Condillac appelle *le langage d'action*. Longtemps après apparut timidement le langage des sons articulés. « Il parut alors aussi commode que le langage d'action : on se servit également de l'un et de l'autre : enfin, l'usage des sons articulés devint si facile, qu'il prévalut » (3).

1. *Loc. cit.*, t. I, p. 179.

2. *Loc. cit.*, t. I, p. 181,

3. *Loc. cit.*, t. I, p. 266.

Des sons articulés combinés avec des actes et des gestes, est sortie la danse. La danse primitive, avait pour but « de concourir à communiquer les pensées des hommes » (1). Condillac l'appelle : danse des gestes. Plus tard et en se perfectionnant elle devient la danse des pas : « on s'en servit pour exprimer certaines situations de l'âme et particulièrement la joie : on l'employa dans les occasions de réjouissance, et son principal objet fut le plaisir » (2).

D'autre part, de la prosodie de la langue, Condillac fait sortir la musique et l'art dramatique. Il définit d'ailleurs la prosodie la plus parfaite « celle qui, par son harmonie, est la plus propre à exprimer toutes sortes de caractères (3) ».

C'est dans la construction intime des langues primitives que Condillac cherche l'origine de la poésie. Le passage est très ingénieux pour l'époque et met bien en évidence la pensée intégrale de Condillac. « Si dans l'origine des langues, écrit-il, la prosodie approcha du chant, le style, afin de copier les images sensibles du langage d'action, adopta toutes sortes de figures et de métaphores, et fut une vraie peinture. Par exemple dans le langage d'action, pour donner à quelqu'un l'idée d'un homme effrayé, on n'avait d'autre moyen que d'imiter les cris et les mouvements de la frayeur. Quand on voulut communiquer cette idée par la voie des sons articulés, on se servit donc de toutes les expressions qui la présentaient dans le même détail. Un seul mot qui ne

1. *Loc. cit.*, t. I, p. 271.

2. *Ibid.*

3. *Loc. cit.*, t. I, p. 342.

peint rien, eût été trop faible pour succéder immédiatement au langage d'action..., on accumulait les expressions les unes sur les autres... on ne faisait deviner une pensée qu'à force de répéter les idées qui lui ressemblaient davantage. Voilà l'origine du pléonasme... Le style, dans son origine, a été poétique, puisqu'il a commencé par peindre les idées avec les images les plus sensibles, et qu'il était d'ailleurs extrêmement mesuré; mais les langues, devenant plus abondantes, le langage d'action s'abolit peu à peu, la voix se varia moins, le goût pour les figures et les métaphores... diminua insensiblement, et le style se rapprocha de notre prose. Cependant les auteurs adoptèrent le langage ancien comme plus vif et plus propre à se graver dans la mémoire: unique moyen de faire passer pour lors leurs ouvrages à la postérité (1) ».

Ainsi la danse, la musique et la poésie ont une origine commune dans le langage primitif — le premier but est tout utilitaire. « La poésie et la musique ne furent donc cultivées que pour faire connaître la religion, les lois, et pour conserver le souvenir des grands hommes et des services qu'ils avaient rendu à la société » (2). A la découverte de l'écriture, la poésie et la musique « commencèrent à changer d'objet; elles se partagèrent entre l'utile et l'agréable, et enfin se bornèrent aux choses de pur agrément » (3). En se perfectionnant, elle se séparèrent en deux arts tout à fait différents. D'autre part, le style poétique et le langage ordinaire, en se séparant de

1. *Loc. cit.*, t. I, p. 347-349.

2. *Loc. cit.*, t. I, p. 352.

3. *Loc. cit.*, t. I, p. 355.

plus en plus, donnèrent naissance à un troisième art intermédiaire, l'art oratoire.

Condillac fait sortir la peinture de l'écriture. « Les hommes en état de se communiquer leurs pensées par des sons, sentirent la nécessité d'imaginer des nouveaux signes propres à les perpétuer et à les faire connaître à des personnes absentes. Alors l'imagination ne leur représenta que les mêmes images qu'ils avaient déjà exprimées par des actions et par des mots, et qui avaient dès les commencements, rendu le langage figuré et métaphorique. Le moyen le plus naturel fut donc de dessiner les images des choses. Pour exprimer l'idée d'un homme ou d'un cheval, on représenta la forme de l'un ou de l'autre, et le premier essai d'écriture ne fut qu'une simple peinture. C'est vraisemblablement à la nécessité de tracer ainsi nos pensées que la peinture doit son origine, et cette nécessité a sans doute concouru à conserver le langage d'action, comme celui qui pouvait se peindre le plus aisément » (1). Condillac, d'ailleurs, ne s'arrête pas suffisamment à cette idée.

La théorie de Condillac sur l'origine des arts apparaît très limpide. Une seule idée fondamentale dirige ses explications : les arts et l'écriture, ont la même origine que le langage et sont l'épanouissement suprême de la nécessité d'expression que ressent l'homme. Le besoin de s'exprimer voilà la matrice commune des signes, des langues et des arts.

La théorie de Condillac est faite pour plaire à notre époque et pour flatter notre façon de penser moderne. Elle a des défauts mais elle a de grands mérites.

1. *Loc. cit.*, t. I, p. 416-417.

Condillac a horreur des propositions vagues et des maximes abstraites — comme il dit — il a horreur de ce que nous appellerions aujourd'hui les explications métaphysiques. Il recherche surtout une hypothèse fondée sur « une expérience constante », or, pour dire la vérité ses explications, qui sont infiniment plus sérieuses et positives que celle du Père André par exemple, ne sont guère élevées sur des expériences constantes et plus d'une fois elles sont complètement gratuites. D'autre part, il est vrai, Condillac n'approfondit pas suffisamment la plupart de ses théories que nous venons d'exposer.

Mais sa pensée présente un autre intérêt. Nous nous trouvons en présence d'une hypothèse psychologique qui tâche d'expliquer la genèse des arts — or, c'est là une nouveauté d'une importance considérable.

Enfin et surtout, Condillac ne voit pas dans l'art, un épiphénomène à côté de notre vie sérieuse, quelque chose qui se surajoute, tout en restant indépendant, à notre activité quotidienne — le champignon rare qui vit aux pieds du chêne; pour lui l'art pousse des racines profondes, des racines vitales, avec le langage, dans le besoin le plus fondamental de notre vie — le besoin de s'exprimer. L'art se confond ainsi, avec la vie même de l'homme dans ce qu'elle a de supérieur.

Certainement, nous l'avons dit, les théories de Condillac sur la genèse des arts, sont loin d'être suffisantes; mais au moins il a eu le mérite de poser le problème de l'origine de l'art à l'endroit où il doit être posé: à la source de la vie supérieure de l'homme.

Condillac a vu clairement aussi que l'art, depuis

l'époque où on le trouvait tout entier dans « le langage d'action », a évolué ; qu'il n'est plus le même ; qu'il s'est ramifié ; qu'il a perdu les premiers buts et qu'il en a d'autres. Condillac, mieux que personne de son époque, a senti cette idée qui joue un si grand rôle aujourd'hui dans notre mentalité — l'idée de l'évolution. Il faut lui en savoir gré.

L'idée de l'expression est le leitmotif du livre de Condillac. Or, cette idée est assez riche pour que des héoriciens modernes l'exploitent encore. M. B. Croce par exemple, fonde toute son esthétique sur l'expression. On comprend très bien qu'il y a des différences entre l'expression de Condillac et le même concept chez le théoricien du ^{xx}^e siècle — mais ce qu'on ne comprend pas c'est pourquoi M. Croce ne cite même pas dans son arbre généalogique ce parent pauvre d'il y a presque deux siècles ; pourquoi l'exclut-il même de son histoire de l'esthétique ?

Pour nous, la théorie de Condillac reste une des plus importantes du ^{xviii}^e siècle : ses hypothèses ont le mérite d'être fondées sur la psychologie, de nous présenter l'art comme un élément de notre vie supérieure, de lui donner comme origine la satisfaction d'un besoin vital : le besoin de s'exprimer, et de concevoir l'art comme évoluant sans cesse.

3. Si Condillac semblait donner l'agrément pour but aux arts, après un certain stade de leur évolution, Montesquieu (1) qui s'occupa de la même question quelque

* 1. Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art. Œuvres complètes*, Ed. de 1879, chez Garnier Frères,

temps après Condillac voyait aussi dans le plaisir le but de l'art ; seulement il y ajoutait une nuance importante et surtout neuve pour son époque : *le désintéressement*. Il écrivait : « ... lorsque nous trouvons du plaisir à voir une chose avec une utilité pour nous, nous disons qu'elle est bonne ; lorsque nous trouvons du plaisir à la voir, sans que nous y démêlions une utilité présente, nous l'appelons belle (1) ». C'est là, peut-être, l'idée la plus originale de cet article dont il ne faut pas exagérer l'importance.

Comme Crousaz et plus que lui, Montesquieu pense que l'apport personnel de celui qui contemple le beau, est ce qui produit la beauté même. « Les sources du beau, du bon, de l'agréable, etc., sont donc dans nous-mêmes ; et en chercher les raisons, c'est chercher les causes du plaisir de notre âme (2) ». Et Montesquieu cite, parmi ces causes du plaisir, la curiosité, l'ordre, la variété, les contrastes, la symétrie, les effets de la surprise. Dans toute cette énumération il n'y a rien de réellement neuf ni d'original.

Montesquieu essaie de rendre compte du besoin de variété que ressent l'âme, par une explication psycho-

vol. VII, p. 113-147. Ces réflexions furent publiées pour la première fois dans le VII^e volume de l'*Encyclopédie*, où elles formaient une des sections de l'article *Goût* (1757). Elles ont été écrites vers 1748. Le fils de Montesquieu, dans les *Œuvres posthumes* de 1783 en publia une édition augmentée. Les *Archives littéraires*, t. II, p. 301 (1804) contiennent trois chapitres nouveaux, donnés par Walckenaer.

1. *Loc. cit.*, p. 115. Dans le livre de Shaftesbury, intitulé, *Essai sur le mérite et la vertu*, traduit en français en 1745 par Diderot, l'auteur essayait d'ériger l'utile, comme unique fondement du beau. Montesquieu réagit, peut-être, contre l'idée de Shaftesbury.

2. *Loc. cit.*, p. 116.

physiologique. Cette tentative est très curieuse. « Si la partie de l'âme qui connaît, aime la variété, celle qui sent ne la cherche pas moins : car l'âme ne peut pas soutenir longtemps les mêmes situations, parce qu'elle est liée à un corps qui ne peut les souffrir. Pour que notre âme soit excitée, il faut que les esprits coulent dans les nerfs ; or il y a là deux choses : une lassitude dans les nerfs, une cessation de la part des esprits qui ne coulent plus, ou qui se dissipent des lieux où ils ont coulé.

Ainsi tout nous fatigue à la longue, et surtout les grands plaisirs ; on les quitte avec la même satisfaction qu'on les a pris ; car les fibres qui en ont été les organes ont besoin de repos ; il faut en employer d'autres plus propres à nous servir, et distribuer pour ainsi dire le travail.

Notre âme est lasse de sentir ; mais ne pas sentir, c'est tomber dans un anéantissement qui l'accable. On remédie à tout, en variant ses modifications ; elle sent, et elle ne se lasse pas (1). »

L'explication est nulle pour nous aujourd'hui, mais nous y trouvons l'idée qu'on pourrait expliquer des phénomènes si compliqués par des hypothèses psychophysiologiques — et il est curieux de voir cette idée qu'on essaie de réaliser timidement aujourd'hui — germer déjà dans l'esprit de Montesquieu.

D'ailleurs cette petite ébauche, peu importante, renferme bien les qualités positives et réalistes de l'auteur de *l'Esprit des lois*.

1. *Loc. cit.*, p. 127-128.

4. Si ce petit article sur le *Goût* de Montesquieu est peu important, l'article sur le *Beau* écrit par Diderot et publié également dans *l'Encyclopédie* doit nous arrêter plus longuement (1).

C'est la définition du Beau qui préoccupe le plus Diderot. « Beau est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres ; mais quelque différence qu'il y ait entre ces êtres, il faut ou que nous fassions une fausse application du terme *beau*, ou qu'il y ait dans tous ces êtres une qualité dont le terme *beau* soit le signe ». Et entre les qualités communes à tous les êtres que nous appelons beaux « laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme beau est le signe » (2). Celle dont la présence les rend tous beaux.

Cette qualité spéciale qui a la puissance de rendre les objets beaux, est la *notion des rapports*. Diderot donne donc cette définition du concept beau : « J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée »,

Dans le même *Dictionnaire*, au mot beauté, nous trouvons cette définition : « Terme relatif ; c'est la puissance d'exciter en nous des rapports agréables. J'ai dit agréable pour me conformer à l'acceptation générale et commune du terme beauté ; mais je crois qu'é, philosophiquement parlant, tout ce qui peut exciter en nous la perception de rapports est beau ». Dans cette seconde définition, de Diderot également, il manque la distinction que nous

1. Le titre exact est : *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau*, 1751 (Œuvres complètes de Diderot, Ed. Assézat et Tourneux, 1875, chez Garnier frères, Paris, t. X).

2. *Loc. cit.*, p. 26.

trouvons dans la première. Dans la définition du mot beau, Diderot sépare : 1° tout ce qui contient *en soi* de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports et ; 2° tout ce qui réveille cette idée de rapports par rapport à moi. C'est-à-dire il distingue un beau *objectif* indépendant du sujet qui le contemple et un beau *subjectif* dépendant, en grande partie, de celui qui contemple. Le premier il l'appelle *beau réel* et le second *beau aperçu*. Les rapports qu'on trouve dans le beau aperçu, existent encore dans la réalité ; mais pour Diderot il y a un troisième beau, le *beau imaginaire* dont les rapports n'ont pas une existence objective ; nous n'y trouvons que des rapports fictifs que notre imagination y transporte.

Puisque le beau doit réveiller en nous l'idée de rapports, on est amené à croire que pour sentir le beau on doit effectuer un travail de réflexion — ce travail nous l'accomplissons, mais comme nous y sommes accoutumés dès notre enfance, nous y arrivons si aisément que nous avons l'impression que le beau est une affaire de sentiment plutôt que de raison. « J'ose assurer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment ; mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet suspendront l'application du principe : alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait prononcé que l'objet est beau » (1). Et ce jugement de

1. *Loc. cit.*, p. 27-28. Dans *l'Essai sur la peinture*, Diderot revient souvent à cette idée. Il se demande qu'est-ce que le goût ? et

la raison se fonde sur la valeur des rapports. Mais, au fond, de quel genre sont-ils ces rapports ? Diderot n'est guère embarrassé pour les énumérer. On considère les rapports dans les mœurs, d'où le beau moral — dans les œuvres littéraires, d'où le beau littéraire — dans les pièces de musique, d'où le beau musical — dans les œuvres de la nature, d'où le beau naturel — dans les ouvrages mécaniques, d'où le beau artificiel — dans les œuvres d'art, d'où le beau d'imitation. On peut juger ainsi un objet solitairement et en lui-même — c'est un aspect du beau réel que nous avons cité — ou relativement à d'autres objets, c'est le beau relatif.

En général, quels que soient les rapports, ce sont eux qui constituent le beau. « La perception des rapports est donc le fondement du beau ; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes sortes de beau. » Mais comme on saisit différents rapports, dans un même

y répond : « Une facilité acquise par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon, avec la circonstance qui le rend beau et d'en être promptement et vivement touché » (*Loc. cit.* Ed. Assézat et Tourneux, vol. X, p. 519). — « Si les expériences qui déterminent le jugement sont présentes à la mémoire, on aura le goût éclairé ; si la mémoire en est passée, et qu'il n'en reste que l'impression, on aura le tact, l'instinct » (*Ibid.*, p. 519). Dans les *Pensées détachées sur la peinture*, etc., nous retrouvons la même idée : « Le sentiment du beau est le résultat d'une longue suite d'observations et ces observations, quand les a-t-on faites ? En tout temps, à tout instant. Ce sont ces observations qui dispensent de l'analyse. Le goût a prononcé longtemps avant que de connaître le motif de son jugement ; il le cherche quelquefois sans le trouver, et cependant il persiste » (Même édition, vol. XII, p. 76). Diderot pense que la faculté de juger et sentir le beau, naît de l'expérience journalière, inconsciemment ou subconsciemment.

objet, il en résulte une diversité dans les opinions des hommes.

Diderot essaie de montrer quelques facteurs qui causent la diversité dans les jugements : 1° on juge avec plus ou moins d'expérience ; 2° on ne saisit pas tous les rapports ; 3° il y a des rapports qu'on juge plus ou moins essentiels ; 4° l'intérêt, les passions, l'ignorance, les préjugés, les usages, les mœurs, les climats, les coutumes, les gouvernements, les cultes, les événements ont une influence énorme ; 5° on se place en jugeant à un point de vue personnel ; 6° on emploie une langue peu précise ; 7° les jugements varient selon les individus ou l'âge ; 8° on associe des idées désagréables aux belles choses ; 9° on s'appuie pour juger sur des autorités contestables.

Il y a d'autres facteurs encore que Diderot cite tout en ajoutant : « Quoi qu'il en soit de toutes ces causes de diversités dans nos jugements, ce n'est point une raison de penser que le beau réel, celui qui consiste dans la perception des rapports, soit une chimère ; l'application de ce principe peut varier à l'infini, et ses modifications accidentelles occasionner des dissertations et des guerres littéraires : mais le principe n'en est pas moins constant » (2).

La définition du beau, fondée sur la perception de rapports, n'est pas une chimère, elle est encore moins. L'article entier sur le *Beau* de Diderot, n'est pas même un château de cartes comme tant d'autres systèmes que nous avons rencontré — ce n'est rien.

1. *Loc. cit.*, p. 35.

2. *Loc. cit.*, p. 41.

Diderot — et il semble que le souvenir de l'*Hippias* de Platon y soit pour quelque chose — veut englober dans sa définition le beau entier, celui de tous les pays et de tous les temps ; lui-même l'avoue avec une grande candeur. Voici les passages : « Mais le principe de la perception des rapports, appliqué à la nature du beau, n'a pas même ici ce désavantage ; et il est si général, qu'il est difficile que quelque chose lui échappe » (1). Et ailleurs : « Placez la beauté dans la perception des rapports, et vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'à aujourd'hui ; choisissez pour caractère différentiel du beau en général, telle autre qualité qu'il vous plaira, et votre notion se trouvera tout-à-coup concentrée dans un point de l'espace et du temps » (2). Diderot — et nous critiquons en lui surtout la méthode anti-scientifique que nous retrouverons au XIX^e siècle — est comme le pêcheur avide qui voudrait saisir la mer entière dans ses larges filets et n'arriverait même pas à y retenir quelques petits poissons. Diderot, comme Platon, désire avoir la qualité essentielle du beau ; ce qui le constitue tel, toujours et partout. Or, pour résoudre une question aussi vaste, un problème aussi indéfini, il faut avoir recours à une solution nécessairement imprécise.

Dire que ce qui constitue le beau c'est la perception des rapports, c'est ne rien dire, car ce qui constitue le bon ou le vrai c'est aussi la perception des rapports. Ce qui constitue l'être même c'est encore la perception des

1. *Loc. cit.*, p. 34.

2. *Loc. cit.*, p. 35.

rapports ; nous savons que nous existons et qu'il y a un monde extérieur à nous par la perception continue des rapports .

Dire que le beau consiste dans la perception des rapports c'est dire une chose vraie, une chose qui est trop simplement vraie pour être digne d'intérêt. De même, si nous demandions à un chimiste qu'est-ce que l'acide sulfurique, et s'il nous répondait seulement que cet acide est un assemblage d'atomes, il émettrait une affirmation vraie, infiniment trop générale et non pas une définition. La science ne cherche pas les genres les plus généraux mais les différences spécifiques. Les genres les plus généraux comme les raisons premières n'expliquent rien, en voulant expliquer tout et sont inutiles.

Quand on contemple le beau, on perçoit des rapports — mais le fait esthétique ne consiste pas dans l'enregistrement des rapports : il consiste dans ce qui se produit en nous une fois que certains rapports ont été perçus ou sentis. Voilà ce qu'il faut essayer d'expliquer.

En disant que le beau doit faire naître en nous l'idée de rapports, Diderot va du particulier au général et d'une inconnue à une inconnue d'un ordre plus vaste, pour ainsi dire.

Cette critique que nous adressons à la définition de Diderot, on peut l'appliquer à plusieurs systèmes de philosophie et surtout de philosophie esthétique. C'est que, malheureusement, le domaine des faits esthétiques semble être le plus propice à l'épanouissement des systèmes vides et stériles.

5. Une des grandes préoccupations de Diderot, surtout dans ses *Salons*, c'est de démontrer que l'art a une *mission morale*. Or à ce point de vue, Diderot suit passivement les idées de son siècle.

Il y a eu, certainement, des théoriciens pendant le xviii^e siècle, qui ont défendu l'art qui ne cherche pas à instruire ou à faire de la morale, mais depuis le milieu du siècle surtout, la tendance opposée est prédominante. Pendant la Révolution et longtemps après, nous retrouvons cette même tendance — Mme de Staël et Quatremère de Quincy, pour ne citer que les plus grands, suivent encore ce même courant qui donne à l'art un but utilitaire et social.

En 1715, l'abbé Terrasson indiquait déjà la tendance que devait suivre son siècle. « Il est certain, écrivait-il, que la morale est l'âme des grands poèmes, et qu'ils ne sont arrivés à leur perfection chez tous les peuples, que quand on a su les amener à peindre, à corriger et à former les mœurs » (1). Et c'est vers la même époque que Le Sage exposait des idées à peu près identiques. « Qui que tu sois, ami lecteur... si tu lis mes aventures sans prendre garde aux instructions morales qu'elles renferment, tu ne tireras aucun fruit de cet ouvrage ; mais si tu lis avec attention, tu y trouveras, suivant le précepte d'Horace l'utile mêlé avec l'agréable » (2). Le Sage revient à une idée analogue dans la préface de *Guzman d'Alfarache* (1732).

1. *Dissertation critique sur l'Iliade*, t. I, part. III. sect. I, chap. I^{er}, art. 3.

2. *Histoire de Gil Blas de Santillane*, 1715, Gil Blas au lecteur, allégorie.

Mme Dacier dans son *Iliade* (1711) et dans son *Odyssee* (1716) pense de la même manière que l'abbé Terrasson. « Le poème épique, écrit-elle, est donc un discours en vers, inventé pour former les mœurs par des instructions déguisées sous l'allégorie d'une action générale et des plus grands personnages (2). »

En 1711, elle avait développé déjà, plus longuement, cette même pensée : « Il est certain que la poésie épique est un art qui n'a été inventé que pour l'utilité des hommes... Cette opinion que le plaisir est l'unique but du poème épique n'est pas née de nos jours ; elle est fort ancienne... Je me contenterai de dire que cette erreur est réfutée non seulement par tout ce que les anciens les mieux instruits de la poésie, et surtout de la poésie épique, en ont écrit, mais encore plus par la nature même du poème, qui est une fable générale et universelle, comme les fables d'Esopé, et rendue particulière par l'imposition des noms. Peut-on imaginer qu'Esopé n'ait cherché qu'à plaire dans ses fables, et que l'instruction n'y soit que comme un assaisonnement pour faire mieux goûter le plaisir ? C'est absolument détruire la nature de la fable qui n'est qu'un discours inventé pour former les mœurs, et pour corriger par des instructions déguisées sous l'allégorie d'une action... La vérité en est le fondement, et c'est le point de morale que le poète veut enseigner. La fiction, qui déguise cette vérité et qui lui donne la forme de fable, c'est le secours qu'il emploie pour plaire et pour faire recevoir plus agréablement l'instruction qui y est cachée.

1. *L'odyssée d'Homère traduite en français*. Préface.

Assurer que le but principal de la poésie épique est de plaire, c'est soutenir que l'architecture n'a pour but que le plaisir, qu'un palais est bâti pour les yeux, sans que le logement et la commodité du maître entre en aucune façon dans les vues de l'architecte » (1).

Au commencement du siècle, à côté de Mme Dacier qui voit dans la poésie la même utilité que dans l'architecture, il y a ceux qui pensent différemment. Il y a La Motte qui estime que dans l'épopée « il est essentiel de plaire toujours par quelque endroit, soit en attachant l'esprit par l'importance des événements, soit en touchant le cœur par les passions des personnages, soit en amusant simplement par la variété et les grâces du sujet » (2) — l'instruction et la morale sont choses secondaires dans la poésie.

Il y a l'abbé Dubos, dont nous avons exposé ailleurs les théories et qui écrit : « On ne lit pas un poème pour s'instruire, mais pour son plaisir, et on le quitte quand il n'a point un attrait capable de nous attacher » (3).

Mais à partir de 1730 le nombre augmente, de ceux qui veulent un *art moralisateur*.

En 1733, c'est l'abbé Prévost qui écrit dans l'*Avis au lecteur de Manon Lescaut* : « Les personnes de bon

1. *L'Iliade*. Préface (1711).

2. *L'Iliade, discours sur Homère*, 1717. Du dessein d'Homère. Treize ans après, La Motte répétera ces mêmes idées à propos de la tragédie. « Si on concluait de tout ce que je viens de dire que les tragédies ne peuvent donc pas être d'un grand fruit pour les mœurs, la sincérité m'obligerait d'en demeurer d'accord. » *Discours à l'occasion de la tragédie de Romulus*, 1730 (Le passage entier est très intéressant).

3. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, vol. I, sect. XII.

sens ne regarderont point un ouvrage de cette nature comme un travail inutile. Outre le plaisir d'une lecture agréable, on y trouvera peu d'événements qui ne puissent servir à l'instruction des mœurs ; et c'est rendre, à mon avis, un service considérable au public, que de l'instruire en l'amusant. »

En 1736, Crébillon fils dans les *Egarements du cœur et de l'esprit* (Préface) soutient que : « L'homme qui écrit ne peut avoir que deux objets, l'utile et l'amusant », — et il développe ce thème longuement.

En 1751, c'est Fréron qui démontre l'utilité morale du genre larmoyant. « A l'égard de l'utilité morale qui en revient pour les mœurs, elle frappe tous les esprits. De pareilles pièces réveillent nécessairement les idées de probité et de vertu que la nature a gravées dans nos cœurs » (1).

Mais c'est surtout Voltaire qui, employant son art comme une machine de guerre contre l'Eglise, prêche dans toutes ses préfaces, dans tous ses discours, dans tous ses écrits, que l'art doit faire aimer la vertu, haïr le vice, inspirer l'horreur du fanatisme, de la persécution et de la rébellion, l'amour du bien public et de la charité universelle, le respect pour les lois, l'obéissance des sujets aux souverains, l'équité et l'indulgence des souverains pour leurs sujets.

Diderot répète, avec quelques exclamations, quelques apostrophes et quelques prosopopées en plus, les mêmes idées. Dans l'*Essai sur la peinture* (2), il écrit : « La

1. *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. IV, lettre première,

2. Pour faire suite au *Salon* de 1765. Publié en 1795. Ed. As-sézat et Tourneux, v. X, p. 455.

peinture a cela de commun avec la poésie, et il semble qu'on ne s'en soit pas encore avisé, que toutes deux elles doivent être *bene moratae* ; il faut qu'elles aient des mœurs... Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau » (1). Et il ajoute, en s'adressant directement à l'artiste, dans une phrase pleine d'enthousiasme et de mauvais goût : « Venge l'homme de bien des méchants, des Dieux et du Destin. Préviens, si tu l'oses, les jugements de la postérité ; ou si tu n'en as pas le courage ; peins-moi celui qu'elle a porté. Renverse sur les peuples fanatiques l'ignominie dont ils ont prétendu couvrir ceux qui les instruisaient et qui leur disaient la vérité. Etale-moi les scènes sanglantes du fanatisme. Apprends aux souverains et aux peuples ce qu'ils ont à espérer de ces prédicateurs sacrés du mensonge. Pourquoi ne veux-tu pas t'asseoir aussi parmi les précepteurs du genre humain, les consolateurs des maux de la vie, les vengeurs du crime, les rémunérateurs de la vertu ? » (2).

Diderot, d'ailleurs, revient constamment à l'idée d'un art humanitaire, didactique et utile (3), ce qu'on a appelé son « aberration impardonnable » (4).

Dans la *Politique* de Diderot (5), le « Platon des ency-

1. *Loc. cit.*, p. 501-502.

2. *Loc. cit.*, p. 502-503.

3. Consulter : *Salon* de 1767, vol. XI, p. 188 et suiv. et dans les *Pensées détachées*, vol. XII, p. 83 à 86.

4. Article de Brunel sur Diderot dans *l'Histoire de la langue et de la littérature française de Petit de Julleville*, t. VI, p. 364.

5. Maurice Tourneux, *La Politique de Diderot*, feuillets inédits extraits d'un manuscrit de la bibliothèque des czars. Paris, 1883.

« clopédistes » ne conseille-t-il pas à Catherine II, d'instituer un art dramatique d'Etat ? « Désigner, lui dit-il, au poète tragique les vertus nationales à prêcher. Désigner au poète comique les ridicules nationaux à peindre. »

Au fond, il ne faut pas condamner Diderot — il n'a fait que suivre le courant de son siècle — et, comme on l'a répété à satiété, au XVIII^e siècle tout le monde était d'accord pour faire de l'art une succursale de la morale. Rousseau et Marmontel, que nous examinerons, pensent-ils différemment ? et est-ce leur faute, s'ils sont venus au monde, au moment où la plus grande révolution, morale aussi bien que sociale, fermentait dans la société française ; s'ils ont écrit la veille de « ce grand ébranlement des âmes, qu'on nomma la Révolution française ».

6. Rousseau aussi, quand il s'occupe de l'art, se place seulement au point de vue moralisateur, mais il faut être juste envers le citoyen de Genève : ses vues sont beaucoup plus profondes que celles de Voltaire-même ou de Diderot.

Or, dans cet examen des doctrines esthétiques, nous jugeons les œuvres en nous plaçant au point de vue de la science moderne, de la vérité objective qu'elles contiennent, de la méthode objective qu'elles tâchent de mettre en œuvre et en général de l'esprit plus ou moins positif qu'elles manifestent. Et précisément dans les écrits de Rousseau on ne trouve pas trace de ces quelques qualités objectives et scientifiques que nous cherchons partout — nous pensons qu'on peut affirmer sans risquer de se tromper, que dans tout le XVIII^e siècle il n'y a pas d'esprit plus anti-scientifique que celui de Rous-

seau. Si la science est par excellence raison — raison froide et objective — celui qui a restauré le sentiment sous toutes ses formes et qui a fondé le culte du sujet est loin de la science.

Ainsi, dans l'œuvre de Rousseau qui nous intéresse, nous trouverons deux facteurs : 1^o les idées — au fond banales — que Rousseau tient de son époque, et ; 2^o la personnalité de Rousseau, s'affirmant, s'imposant et expliquant l'art et le monde entier, d'après cette parcelle minime mais la seule qui intéressait le philosophe genevois : son *moi*.

Il y a une différence considérable entre les théories de Rousseau et toutes celles que nous avons déjà examinées — et cette différence est la même que celle qui sépare les cas normaux d'un fait anormal ou morbide. Mais cette idée demande des éclaircissements.

Dans les systèmes esthétiques que nous avons examinés, les auteurs tiennent compte d'une réalité extérieure, et ils essaient autant que possible de faire coïncider leurs théories avec les expériences que la réalité leur impose. Un système où toutes les conclusions coïncideraient avec l'expérience fournie par la réalité, serait un système scientifique — la science même.

Rousseau, lui, ne se préoccupe guère de la réalité extérieure. Ce qu'il cherche par-dessus tout, c'est que la réalité devienne conforme à une image qu'il s'est formée d'elle en lui-même. Et, si en cela consiste le rêve de tous les moralistes ou plutôt des réformateurs idéalistes dans quelque domaine que leur activité se porte, le cas de Rousseau nous semble être un cas curieux, anormal et nous dirons presque morbide.

En esthétique, peut-être Tolstoï mais en tous cas le socialiste Proudhon présentait exactement le même phénomène, et à un degré plus aigu.

Si, à titre hypothétique et pour mieux faire comprendre notre idée nous acceptons que tout homme se forme, consciemment ou inconsciemment, une philosophie plus ou moins complète, (1) et une esthétique deux facteurs contribuent certainement à la formation de la conception philosophique et esthétique : 1° ses lectures, et en général les idées et impressions qu'il reçoit du dehors et 2° sa personnalité qui élabore les matériaux venus du dehors et les groupe, en y ajoutant quelquefois des idées originales, en système.

Or, dans le cas qui nous occupe, nous voyons la personnalité de Rousseau s'imprimer avec une violence inouïe sur les quelques « motifs » que lui offrait son siècle. C'est pourquoi nous avons appelé ce cas, un cas anormal, et c'est pour cette raison que nous nous arrêtons à une théorie qui n'offrirait par ailleurs aucun autre intérêt à une histoire de l'esthétique se plaçant au point de vue où nous nous plaçons. Nous pensons d'ailleurs que, comme il est démontré que les cas morbides dans les sciences physiologiques sont plus faciles à étudier que les cas normaux et que leur étude est plus féconde, car ils présentent les caractères normaux à un état exagéré, nous pensons qu'une étude spéciale et approfondie des quelques cas anormaux intéressants que nous trouvons parmi les théoriciens de l'esthétique ne pourrait être que féconde et nous renseignerait, peut-être,

1. W. James développe cette théorie dans *le Pragmatisme*.

sur le mécanisme de l'élaboration des systèmes esthétiques, sur le rôle que joue la personnalité pendant ce travail psychique et sur d'autres points que nous ne pouvons même pas soupçonner *a priori*

Esquissons, au moins brièvement, ce qui nous semble intéressant dans les théories de Rousseau.

Dans le *Discours* de Dijon (1), que trouvons-nous ? Une seule et unique affirmation, répétée à satiété, ne se fondant sur rien d'autre que sur le sentiment de Jean-Jacques : que les sciences et les arts ont corrompu nos âmes. La personnalité de Rousseau tient la plus grande place dans le discours — la réalité est complètement déformée sous l'influence de cette personnalité.

Lorsque Rousseau sera attaqué par tout le monde — il sera obligé de préciser sa pensée, de chercher quelques preuves dans la réalité, de mettre un frein à sa personnalité. Et nous voyons ce phénomène se produire dans tous les écrits polémiques qui suivent le *Discours* (2). Son idée initiale, simpliste, s'enrichit ; Rousseau cherche dans la réalité, des preuves de ce qu'il avance ; une évolution s'opère dans sa thèse qui en fin de compte se présente autrement qu'au début.

Au commencement, l'ignorance était l'état béni pour l'homme. Mais, dans la *Dernière réponse à M. Bordes*, voici que Rousseau écrit : « La vertu n'est pas incompatible avec l'ignorance. Elle n'est non plus toujours sa

1. *Discours* qui a emporté le prix à l'Académie de Dijon en l'année 1750 ; sur cette question proposée par la même Académie : si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs.

2. *Lettre à Grimm, Réponse au Roi de Pologne, Dernière réponse à M. Bordes, Préface de Narcisse* (1752).

compagne ; car plusieurs peuples très ignorants étaient très vicieux . L'ignorance n'est un obstacle ni au bien ni au mal ; elle est seulement l'état naturel de l'homme . » La réalité — qu'il fut contraint d'examiner pour répondre à ses adversaires — obligea Rousseau de faire quelques concessions . Au fond elles étaient minimales ; lui-même sentait qu'il pourrait parfaitement se moquer du réel , pourvu qu'il respectât toujours scrupuleusement le sentiment de Jean-Jacques . En effet , dans la *Lettre à Grimm* , Rousseau écrit que pour démontrer ses propositions il faudrait faire des in-folio et amasser des preuves , si bien qu'on perdrait la question de vue ; « ce n'est pas la peine de commencer » ajoute-t-il .

Cette phrase démontre que Rousseau sentait que les preuves étaient superflues — que la réalité importait peu — mais que l'essentiel était d'affirmer avec force sa personnalité . Et c'est ce qu'il faisait toujours et partout .

La Lettre à d'Alembert nous présente exactement le même phénomène — Rousseau affirmant sa personnalité — mais on y trouve , il est vrai , quelques tentatives de démonstration qui , au fond , restent extérieures à la vie intime de l'œuvre .

L'idée fondamentale , directrice , génératrice de la *Lettre à d'Alembert* , est la suivante : les spectacles ne peuvent qu'être nuisibles à la vertu ; c'est le sentiment de Jean-Jacques ; mais Rousseau se demande le pourquoi ; cette fois il veut amasser des preuves . La réalité prend une revanche amusante . Rousseau arrive à des conclusions contraires au sentiment de Jean-Jacques . Ces conclusions sont : 1^o le théâtre ne peut peindre que :

les mœurs existantes ; donc la comédie est bonne aux bons et mauvaise aux méchants et ; 2° quand le peuple est corrompu, les spectacles lui sont bons, et mauvais quand il est bon lui-même.

Pour Paris qui est corrompu, qui a subi l'influence des sciences et des arts, qui est sorti de l'état naturel de l'homme, les spectacles, tout en étant mauvais en eux-mêmes, peuvent devenir salutaires ; mais pour Genève, non, jamais ! s'écrie Rousseau ; qu'elle vive dans l'austérité de Sparte.

La conclusion de Rousseau est nette et fidèle à la personnalité de Jean-Jacques ; la voici : « ... Je crois qu'on peut conclure de ces considérations diverses que l'effet moral des spectacles et des théâtres ne saurait jamais être bon ni salutaire en lui-même, puisqu'à ne compter que leurs avantages, on n'y trouve aucune sorte d'utilité réelle sans inconvénients qui la surpassent. Or, par une suite de son inutilité même, le théâtre, qui ne peut rien pour corriger les mœurs, peut beaucoup pour les altérer. En favorisant tous nos penchants, il donne un nouvel ascendant à ceux qui nous dominent ; les continuelles émotions nous affaiblissent, nous rendent plus incapables de résister à nos passions ; et le stérile intérêt qu'on prend à la vertu ne sert qu'à contenter notre amour-propre sans nous contraindre à la pratiquer. »

Et, voici les idées plus fécondes, qu'il a tirées de l'observation de la réalité et qui contredisent ses conclusions fondées sur son sentiment personnel. La scène : « est un tableau des passions humaines, dont l'original est dans nos cœurs : mais si le peintre n'avait soin de

flatter ces passions, les spectateurs seraient bientôt rebutés, et ne voudraient plus se voir sous un aspect qui les fit mépriser d'eux-mêmes. Que s'il donne à quelques-unes des couleurs odieuses, c'est seulement à celles qui ne sont point générales, et qu'on hait naturellement. Ainsi l'auteur ne fait encore en cela que suivre le sentiment du public ; et alors ces passions de rebut sont toujours employées à en faire valoir d'autres sinon plus légitimes, du moins plus au gré des spectateurs... Qu'on n'attribue donc pas au théâtre le pouvoir de changer des sentiments ni des mœurs qu'il ne peut que suivre et embellir. Un auteur qui voudrait heurter le goût général composerait bientôt pour lui seul. » Et Rousseau ajoute cette réflexion qui ne nous semble pas méprisable : « Qui est-ce qui doute que sur nos théâtres la meilleure pièce de Sophocle ne tombât tout à plat ? On ne saurait se mettre à la place des gens qui ne nous ressemblent point (1). »

Donc, l'auteur dramatique est forcé de puiser ses idées morales dans le milieu moral de son temps. « Il s'ensuit de ces premières observations que l'effet général du spectacle est de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles, et de donner une nouvelle énergie à toutes les passions. En ce sens il semblerait que cet effet se bornant à charger et non changer les mœurs établies, la comédie serait bonne aux bons et mauvaise aux méchants. » Ainsi Rousseau arrive à l'idée de la relativité de l'art. L'œuvre dépend en grande partie de celui qui contemple.

1. A propos de cette relativité, consulter H. Høffding, *J.-J. Rousseau et sa philosophie*. Ed. Alcan, 1912, p. 122.

Mais cette conclusion qui contredit ses idées personnelles, ne peut lui suffire. Le spectacle dépend du spectateur — c'est vrai — mais, Jean-Jacques pense que quand le peuple est corrompu, les spectacles lui sont bons, et mauvais quand il est bon lui-même. Seconde conclusion qui contredit la première.

Ainsi, cette idée de la relativité de l'art, que nous avons trouvée d'ailleurs avant les écrits de Rousseau, le philosophe genevois, tout en la développant bien, tout en la trouvant conforme à la nature des choses, ne peut que la nier, puisqu'elle ne cadre pas avec ses idées personnelles. Et, au fond, nous l'avons dit, si on met de côté ces quelques observations tirées du réel, qu'il rejette d'ailleurs, on ne trouve dans l'œuvre de Rousseau, du moins en ce qui concerne l'esthétique, que l'affirmation éternelle de sa propre personnalité, affirmation impérieuse, radicale, niant même la réalité. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir plus longuement sur le caractère anormal de certains systèmes, en examinant celui de Proudhon et en le rapprochant de celui du philosophe genevois.

7. Si, les solutions que Rousseau apporte aux problèmes qui l'occupent, émanent directement et uniquement de sa personnalité, cette préoccupation constante de juger l'art au point de vue de la morale, de chercher la vertu là où l'on ne doit se soucier que de la beauté, appartient bien au XVIII^e siècle.

Les quelques misérables petits travaux esthétiques du dernier quart de ce siècle s'occupent, presque exclusivement, du problème de l'art et de la morale.

Les théories originales de Sulzer, que *l'Encyclopédie* publia traduites de l'allemand, font exception à la règle; mais Sulzer n'étant pas Français, n'ayant même pas écrit en français, n'entre pas dans les cadres de cette histoire.

Chastellux aussi, autre collaborateur de *l'Encyclopédie*, est original et ses théories esthétiques, qui dénotent l'influence de Winckelmann, sortent de la banalité des théories contemporaines.

Après 1760, dans les arts, on subit l'influence de l'étranger. En 1745, la traduction de Diderot du livre de Shaftesbury, *l'Essai sur le mérite et la vertu* exerça une profonde influence en raison de sa tendance moralisatrice. *L'analyse de la beauté* de Hogarth ne passa pas inaperçue non plus.

Dans les arts plastiques, le culte de l'antique s'annonce après 1760. Diderot, dans *l'Introduction* de son *Salon* de 1767 est sous l'influence manifeste de Winckelmann, dont *l'Histoire de l'art chez les anciens*, fut traduite et publiée en 1766 (1).

Mais en esthétique, les travaux de la fin du siècle sont réellement piteux. Et, puisqu'il faut passer rapidement en revue, ces quelques travaux, d'une médiocrité si accusée, n'oublions pas un livre, paru en 1753, de Pierre Estève et intitulé : *l'Esprit des Beaux-Arts* (2).

Estève est peut-être le dernier auteur du XVIII^e siècle qui veuille « ramener les beaux-arts à quelque principe primitif et constant (3) ».

1. Consulter, A. Fontaine, *les Doctrines d'art en France*, 1909, p. 287 et suiv.

2. 2 vol. in-12.

3. *Loc. cit.*, vol. I, p. 3.

Que doivent chercher les artistes dans leurs œuvres, se demande-t-il ? et il y répond : « Sans doute c'est à plaire, c'est à exciter dans l'homme par l'attrait du plaisir l'amour de la vertu (1). » On avouera qu'Estève n'est pas un révolutionnaire. Il fait ensuite intervenir une théorie de l'expression, qui a le tort de venir après celle de Condillac et d'être médiocrement développée.

L'idée de la relativité de l'art n'est pas absente de son livre. Le goût est relatif ; il varie avec les temps, les climats et les individus — mais il y a une partie fixe et immuable — et cette concession à l'absolu nous rappelle les théories du Père André. En général, les arts, pour Estève, sont des expressions directes de la sensibilité (2). Estève conçoit aussi, assez vaguement, une évolution continuelle des beaux-arts, évolution qui n'est pas toujours progrès, mais parfois recul.

C'est tout ce qu'on peut glaner dans ce livre qui est réellement insuffisant (3).

Parmi les travaux peu importants, d'esthétique, il y a quelques écrits de d'Alembert. Le mathématicien-philosophe ne s'est pas occupé sérieusement d'esthétique. Dans sa *Réponse à la Lettre de J.-J. Rousseau*, il étale les théories habituelles de l'art donnant des leçons morales — et vaguement il semble accepter le théâtre en dehors de son utilité. Dans son article : *Goût* (4) de

1. *Loc. cit.*, vol. I, n° 8.

2. *Loc. cit.*, vol. I, p. 121.

3. Estève demande que la scène des théâtres ait la *couleur locale* (*Loc. cit.*, vol. II, p. 167) et qu'elle ne soit pas encombrée par les spectateurs (*ibid.*) — il demande cela six ans avant que le comte de Lauraguais (1759) ait débarrassé la scène de ceux qui réellement y étaient une gêne.

4. Le titre exact est : *Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie dans les matières de goût.*

l'*Encyclopédie* (1757), il développe très brièvement des idées scientifiques et objectives sur la manière de juger les œuvres d'art. « Il y a, écrit-il, les beautés frappantes et sublimes qui saisissent également tous les esprits et les beautés qui ne touchent que les âmes sensibles. En jugeant les œuvres d'art, on peut se tromper ou par manque de sensibilité ou à cause d'un défaut de l'organe (des sens). Pour trouver des règles pour juger les œuvres d'art, il faut, par l'introspection analyser notre âme. « En effet la source de notre plaisir et de notre ennui est uniquement et entièrement en nous ; nous trouverons donc en dedans de nous-mêmes, en y portant une vue attentive, des règles générales et invariables de goût, qui seront comme la pierre de touche à l'épreuve de laquelle toutes les productions de talent pourront être soumises. » Et d'Alembert déconseille la recherche des premières causes, recherche stérile. « En quelque matière que ce soit, nous devons désespérer de jamais remonter aux premiers principes, qui sont toujours pour nous derrière un nuage : vouloir trouver la cause métaphysique de nos plaisirs, serait un objet aussi chimérique que d'entreprendre d'expliquer l'action des objets sur nos sens. »

Il est réellement fort regrettable que d'Alembert n'ait pas écrit un travail étendu sur l'*Esthétique* — avec des idées aussi fécondes, il nous aurait légué une étude d'une valeur inestimable.

Et après d'Alembert, faut-il même rappeler le livre de Séran de la Tour (1762) que nous avons examiné, en l'y rattachant, avec la théorie du Père André, ou citer ce médiocre *Essai sur la beauté* (1770) de Marcenay de

Ghuy, où l'auteur pense que pour sentir le beau, il faut posséder une faculté spéciale, qu'il ne définit pas autrement que comme un sentiment délicat ? D'ailleurs, cette même idée de l'existence d'une faculté spéciale pour sentir le beau, avait été déjà développée par Hutchinson dont les *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu* avaient été publiées en 1725 et traduites en français en 1749.

8. En 1768 nous trouvons le premier *Traité du rire* écrit en français. L'auteur est Poinssinet de Sivry et son livre est réellement intéressant (1). Ce curieux ouvrage est écrit sous forme de dialogue entre Destouches, Fontenelle et Montesquieu.

Dans le premier discours, l'auteur soutient que la joie est la source du rire ; mais non pas toute joie ; seule la joie raisonnée peut faire naître le rire. «... Le rire prend sa source dans la joie raisonnée, qui par conséquent n'est et ne peut être propre qu'à l'espèce raisonnable (2) ». Ainsi les animaux qui ressentent la joie simple, ne rient pas. La raison modère et règle le rire ; et la joie est la source du rire sous les auspices de la raison. Les enfants, avant l'âge de raison, rient par imitation. Ce premier discours est le moins intéressant.

Dans le second, l'auteur soutient que la folie est le principe du rire.

Tout d'abord, il est facile de démontrer que dans la

1. *Traité des causes physiques et morales du rire, relativement à l'art de l'exciter*. Amsterdam, 1768.

2. *Loc. cit.*, p. 25.

plupart des cas nous rions quand notre raison nous en blâme ; et même sans aucun prétexte et sans aucun motif raisonné.

Le rire réside surtout dans le diaphragme (*sic*) et n'est pas une faculté occulte mais une affaire d'organisation (1).

Pour l'auteur, le rire se réduit, comme nous dirions aujourd'hui, à un processus psycho-physiologique de caractère pathologique — puisque, dans ce second discours, le rire est envisagé comme une légère folie.

L'auteur soutient, avec beaucoup de verve, ce paradoxe, qu'il essaie de démontrer à l'aide de nombreux exemples. « Faut-il d'autre preuve que ce mouvement prend sa source dans la folie que cette observation déjà faite : qu'on rit tous les jours sans sujet, qu'on rit à contre temps, qu'on rit malgré soi, et même des choses dont la réflexion nous afflige ? A quelle autre cause attribuer cette impulsion bizarre qui nous fait agir contre tous les principes de la raison, qui ne se rencontre jamais avec elle, et qui s'en déclare nettement l'ennemie ? (2) » D'ailleurs, Poinset de Sivry fait remarquer que dans la langue usuelle nous disons : rire comme un fou, être pris de fou-rire, etc.

L'auteur s'arrête avec raison sur ce point intéressant du phénomène du rire : c'est que le contrôle du moi, parfois manque. D'ailleurs, il atténue sa thèse que le rire est une folie, et donne cette conclusion : « Je dirai donc, si l'on veut, par forme d'accommodement que le rire n'est pas toujours une folie réelle..., mais qu'il

1. *Loc. cit.*, p. 56.

2. *Loc. cit.*, p. 67-68,

est pour l'ordinaire un symptôme passager de déraison ; sans toutefois que ce désordre momentané de l'âme puisse tirer à conséquence pour le reste de notre conduite. Cette crise passée, je consens que tout rentre dans l'ordre, et que la raison reprenne ses droits avant même de s'apercevoir qu'elle les ait perdus (1). »

Dans le troisième discours, les deux thèses déjà développées sur le rire, sont réfutées. L'auteur en soutient une dernière, d'après laquelle le principe du rire serait l'orgueil. «... On peut dire généralement que le ris doit sa naissance à cette espèce d'abus de raison, qu'on nomme orgueil ; mélangée, pour l'ordinaire, d'une sensation agréable, et même d'une certaine joie (2). »

L'auteur semble d'ailleurs disposé à concilier les trois théories. « On peut cependant concilier à quelques égards le système de la joie avec celui de l'orgueil. On peut même, comme je l'ai dit, admettre en certains points celui de la folie ; l'orgueil étant une faiblesse qui touche de près à l'abus de la raison, par les secousses délicieuses et la satisfaction qu'elle fait éprouver à notre âme. Car le rire n'est pas excité indifféremment par toute sorte d'orgueil, mais presque toujours par *l'orgueil qui s'applaudit* (3). »

Dans ce petit ouvrage, d'un réel intérêt, on trouve des remarques psychologiques très fines et très amusantes. Nous en donnons l'échantillon suivant : « Mais jusqu'où ne va point la présomption de l'homme ? Non content de rire aux dépens d'autrui, il porte quelquefois la

1. *Loc. cit.*, p. 75.

2. *Loc. cit.*, p. 93.

3. *Loc. cit.*, p. 117.

vanité jusqu'à rire à ses propres dépens. On peut appeler ce moment le triomphe de l'amour-propre, puisque ce même orgueil qui nous fait presque toujours penser que nous sommes supérieurs à nos semblables, nous fait croire en certains instants que nous sommes supérieurs à nous-mêmes (1). »

Le livre entier est très intéressant, non seulement pour sa date et parce que c'est le premier écrit français sur le Rire, connu de nous au moins, mais pour la grande multitude de ses exemples psychologiques et même physiologiques et l'abondance des remarques et des théories originales.

9. Les théories de Marmontel, concernant l'esthétique, témoignent d'un tout autre esprit : tenant trop peu compte des faits, elles n'offrent généralement qu'un intérêt médiocre.

Et tout d'abord cet éternel leitmotif de l'art ayant un but moral, revient à satiété dans les écrits de Marmontel. Déjà, dans la réponse qu'il a faite à la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau (2), nous lisons : « C'est au poète de rendre l'utile agréable, et tous les bons poètes y ont réussi. » Et plus loin : « Chez les Grecs la tragédie était une leçon politique ; chez nous, elle est une leçon morale... » (3). C'est tout ce qu'on trouve dans cette

1. *Loc. cit.*, p. 117.

2. *Apologie du théâtre ou Analyse de la lettre de Rousseau, citoyen de Genève à d'Alembert, au sujet des spectacles*. Mercure, novembre 1578, janvier 1759.

3. Dans les *Eléments de Littérature*, nous trouvons à plusieurs reprises, la même idée : « Le but de la tragédie est, selon nous, de corriger les mœurs, en les imitant par une action qui serve d'exemple » (Article : *Tragédie*).

Apologie du théâtre, qui démontre une complète incompréhension des idées profondes et philosophiques de Rousseau.

Dans les autres écrits de Marmontel, ses idées proprement esthétiques demeurent assez confuses. Ainsi pour définir le beau : « Tout le monde convient, écrit-il, que le beau, soit dans la nature ou dans l'art, est ce qui nous donne une *haute idée* de l'une ou de l'autre, et nous porte à les admirer » (1). Et il divise le beau : 1° en beau intellectuel ; 2° en beau moral et 3° en beau sensible ou matériel. D'autre part, la « haute idée » de sa définition, il la subdivise : 1° en force ; 2° en richesse et 3° en intelligence. Toutes ces subdivisions sont très honnêtes, mais elles ont le tort d'être aussi banales que gratuites.

A un moment donné, à propos de la beauté de l'homme et de la femme, il semble vouloir définir le beau en tenant compte du but et de la destination (2). Mais il ne s'arrête guère à cette définition, qui est pourtant plus originale et plus féconde que la première.

Marmontel se proposa d'écrire « l'histoire naturelle de la poésie ». Voici, comment il posa la question lui-même : « On a écrit les révolutions des empires ; comment n'a-t-on jamais pensé à écrire les révolutions des arts, à chercher dans la nature les causes physiques et morales de leur naissance, de leur accroissement, de

1. *Eléments de Littérature*. Article : *Beau*.

2. Crousaz avait ébauché une définition analogue.

leur splendeur et de leur décadence ? Nous allons en faire l'essai sur la partie la plus brillante de la littérature ; *considérer la poésie comme une plante* ; examiner pourquoi, indigène dans certains climats, on l'y a vue naître et fleurir d'elle-même ; pourquoi étrangère partout ailleurs, elle n'a prospéré qu'à force de culture » (1)...

L'explication par le hasard ne satisfait pas Marmontel. « Il est plus que probable que sous le même ciel, dans le même espace de temps, la nature produit la même quantité de talents, de la même espèce. Rien n'est fortuit, tout a sa cause ; et d'une cause régulière, tous les effets doivent être constants » (2). Le climat joue le plus grand rôle, dans l'apparition des talents ; le milieu naturel et le milieu moral sont deux autres facteurs.

Marmontel est un esprit très peu positif et sans tendances scientifiques, — or il est curieux de trouver de pareilles théories dans ses écrits. Au fond, il ne saisit pas la portée de ces théories — qu'il a puisées, nous semble-t-il, en majeure partie dans le livre de l'abbé Dubos — et dès qu'il commence à écrire son « histoire naturelle de la poésie », il les oublie totalement. Nous les verrons réapparaître, avec une vigueur superbe dans la seconde moitié du xix^e siècle.

Nous avons tout critiqué, jusqu'ici, dans l'œuvre de Marmontel — nous devons cependant le louer au moins d'avoir recueilli ces idées fécondes, même sans comprendre leur valeur et leur sens profond.

1. *Eléments de Littérature*, Article : *Poésie*.

2. *Ibid.*

Dans son *Essai sur le goût*, lu à l'Académie le 17 avril 1786, Marmontel définit le goût comme « le sentiment vif et prompt des finesses de l'art » et remarque que ce sentiment varie avec les temps, les lieux, les mœurs et les habitudes. Mais à côté de ce goût, il y a le goût naturel, immuable, immortel. « Voilà le goût par excellence, le sentiment juste et profond de ce qui doit plaire, attacher, intéresser dans tous les temps ».

Il n'y a là rien de nouveau ni de bien intéressant.

Au contraire, les théories du chevalier de Chastellux présentent des grandes nouveautés et sont du plus grand intérêt (1).

Chastellux s'inspire des théories de Winckelmann, et on sent déjà dans ses écrits les idées qui provoqueront le romantisme du XIX^e siècle.

L'utilité est étrangère à l'art ; l'art n'imité pas passivement la nature, il crée ; la nature n'est pas complète, l'art vient à son secours. Voilà des idées hardies pour 1777 et qui annoncent l'avenir.

Les beaux-arts cherchent avant tout, selon Chastellux, à procurer des *sensations agréables* — et les hommes goûtent ces sensations indépendamment de toute utilité. « Un banc, un fauteuil, attirent ou repoussent les regards suivant la forme qu'on leur a donnée, et cela indépendamment de toute idée de convenance ou d'utilité ».

Les beaux-arts n'imitent pas passivement la nature. « Soyons donc plus justes envers les beaux-arts et ren-

1. L'article dans le *Supplément de l'Encyclopédie sur l'Idéal* (1777).

dons-leur les titres de noblesse qu'on veut leur ôter. Ils ne sont pas seulement imitateurs, mais créateurs ; et non contents de copier la nature, ils savent l'embellir, ils savent exprimer la pensée de l'homme, pensée qui n'est que le résultat de ses désirs ambitieux, et de l'ardeur avec laquelle il cherche le plaisir. »

La nature est aussi une source de sensations agréables, mais l'art est plus expressif, il nous touche bien plus qu'elle. « La nature, il est vrai, aussi riche que belle, est pour nous une source féconde de sensations vives et intéressantes : mais comme les objets qui les excitent sont semés au hasard et variés à l'infini, comme les vicissitudes des temps, des saisons, des modifications communes à tous les êtres, ou particulières à notre individu, nous empêchent souvent de recevoir des impressions profondes et durables, l'art est venu à son secours ; et secondé par ces deux grands moyens, l'abstraction et l'exagération, il est parvenu à nous intéresser et nous toucher plus que la nature même » (1). Et l'art arrive à dépasser la nature, par *l'idéal* qui excite des sensations agréables, qui inspire à l'homme une haute idée de ses propres forces et qui donne un grand essor à l'imagination. Rocafort a écrit, résumant bien l'idée de Chastellux : « Ainsi l'idéal est, pour de Chastellux, le maximum d'effet artistique d'une œuvre d'art. La nature semble un artiste maladroit ou impuissant qui n'a pas su l'atteindre, et l'artiste est chargé de deviner son intention et de la réaliser mieux qu'elle ne l'a fait. Cela

1. *Ibid.*

revient à deviner des mots inachevés sur les lèvres qui les balbutient » (1)

Telles sont les idées de Chastellux, que Winckelmann avant lui avait développées — mais que l'on trouve déjà dans les dialogues de Platon.

Après les travaux du chevalier de Chastellux, si intéressants, il faut attendre le nouveau siècle pour trouver des œuvres concernant l'esthétique. Les quelques écrits de la fin du siècle ne sont réellement pas dignes d'être cités ici.

Les idées prédominantes pendant la fin du XVIII^e siècle, dont la plus saillante est *l'utilité sociale de l'art*, nous les retrouvons dans une petite brochure parue en l'an VI (2).

L'homme est fait pour vivre en société — quoi qu'en dise Rousseau — les arts ont un but social et moral «... les arts font partie des institutions politiques... ». Jadis on confondait « leur moyen qui consiste à plaire, avec leur objet, qui consiste à être utiles ». Et l'auteur cite un passage de Mirabeau : « Gardez-vous de croire les arts de pur agrément étrangers aux considérations de la politique. Le but de l'association est d'assurer les jouissances de l'homme ; comment dédaigner ce qui les multiplie ?... Tous les beaux-arts sont une propriété publique, tous ont des rapports avec les mœurs des

1. Rocafort, *Les doctrines littéraires de l'Encyclopédie*, 1890, p. 63.

2. P. Chaussard, *Essai philosophique sur la dignité des arts*, 1798. Il faut signaler encore cet autre ouvrage, dont le titre est assez significatif : G.-M. Raymond, *De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes en général et de son influence sur les mœurs et le gouvernement des peuples*. Paris, an VII (1799).

citoyens... L'enthousiasme des arts nourrit celui du patriotisme ; et leurs chefs-d'œuvre consacrent la mémoire des bienfaiteurs de la patrie... »

Tels sont les derniers écrits pseudo-idéologiques et réellement médiocres de la fin du siècle.

DEUXIÈME PARTIE

Les systèmes esthétiques en France pendant le XIX^e siècle (1800-1890)

CHAPITRE PREMIER

Les préoccupations morales, sociales et utilitaires du commencement du XIX^e siècle

1. M^{me} de Staël. — 2. Les théoriciens de second ordre. —
3. Kératry.

1. Telles les danseuses de Carpeaux se donnant la main et formant un cercle pour danser leur ronde — tels les siècles se tiennent solidement par des idées communes dans cette danse où nous avons à peine le temps de faire quelques pas.

Le XIX^e siècle reprend les problèmes de la fin du XVIII^e ; on cherche l'utilité sociale de l'art et son utilité morale. L'esthétique proprement dite piétine sur place sans produire rien de nouveau pendant plus de quinze ans.

Pourtant on trouve déjà dans le livre de Mme de Staël,

intitulé : *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1), des éléments féconds puisés dans les littératures étrangères ; ce livre n'est pas un travail d'esthétique, mais il doit cependant attirer notre attention. Essayons de mettre en ordre les quelques idées directrices de ce gros volume.

En premier lieu, la pensée qui hante Mme de Staël à tout moment, qui constitue le leitmotif du livre et qui indique à quelle date il a été écrit : c'est la préoccupation morale, utilitaire et sociale que Mme de Staël donne pour but à l'art. On ne peut citer les passages où cette idée est développée car il faudrait copier le livre en entier. Mme de Staël va jusqu'à dire que sous la monarchie « ce qui dégradait les lettres, c'était leur inutilité » (2). A propos de la tragédie, elle écrit : « Le principe de l'utilité se retrouve dans ce genre comme dans tous les autres. Ce qui est vraiment beau, c'est ce qui rend l'homme meilleur » (3).

Les Grecs ne valent pas grand'chose car il leur manque une philosophie morale (4) et les Romains « leur sont supérieurs par la sagacité et l'étendue dans les observations morales et philosophiques » (5).

A côté de la préoccupation morale et utilitaire, nous trouvons le besoin de faire entrer dans l'art les idées philosophiques — besoin qui caractérise le XVIII^e siècle. « Les romans, la poésie, les pièces dramatiques, et tous

1. Publié en 1800. Nous utilisons l'édition de 1838. Tome second des *Œuvres complètes*.

2. *Loc. cit.*, p. 352.

3. *Loc. cit.*, p. 373.

4. *Loc. cit.*, p. 173.

5. *Loc. cit.*, p. 203.

les écrits qui semblant n'avoir pour objet que d'intéresser, ne peuvent atteindre à cet objet même qu'en remplissant un but philosophique » (1).

Le XVIII^e siècle n'était pas resté indifférent à la querelle des anciens et des modernes ; Mme de Staël qui résume ce siècle entier, se posera cette même question ; et, comme l'abbé Dubos (2), elle examinera ce que nous pourrions appeler le déterminisme de l'œuvre d'art, c'est-à-dire l'influence des différentes causes sur la production artistique.

Voici comment elle esquisse le programme de son livre : « J'essaierai de montrer le caractère que telle ou telle forme de gouvernement donne à l'éloquence, les idées morales que telle ou telle croyance religieuse développe dans l'esprit humain, les effets d'imagination qui sont produits par la crédulité des peuples, *les beautés poétiques qui appartiennent au climat, le degré de civilisation le plus favorable à la force ou à la perfection de la littérature*,... enfin le progrès universel des lumières par le simple effet de la succession des temps » (3). On voit dans ce passage, comment elle pose le problème soulevé par Dubos ; quant au progrès universel des lumières, nous trouvons dans le livre de Mme de Staël de longs éclaircissements — décousus comme tout le reste — sur *la perfectibilité de l'espèce humaine*, dernière forme de la querelle de Perrault, de Fontenelle et des autres (4).

1. *Loc. cit.*, p. 379.

2. Et Montesquieu dans un autre domaine.

3. *Loc. cit.*, p. 163.

4. Il ne faut pas oublier que Condorcet venait de publier son

Si le livre de Mme de Staël a des mérites, il faut sûrement les chercher ailleurs que dans la nouveauté et l'originalité des idées esthétiques qu'il contient. La seule idée qui intéressera le xix^e siècle, celle du déterminisme de l'œuvre d'art, — l'idée que l'œuvre d'art est *fonction de la société*, selon la formule de Brunetière — avait été exposée magistralement par l'abbé Dubos presque un siècle avant que Mme de Staël se donnât l'illusion de la découvrir.

2. Pourtant, si Mme de Staël est pauvre d'idées, dans le domaine qui nous intéresse, ses contemporains le sont encore plus. Tous ceux, à peu près, qui ont écrit sur des questions touchant l'esthétique, entre 1800 et 1818, ont eu une seule et unique préoccupation, c'est de démontrer que l'art doit remplir une mission morale et sociale. Nous ne trouvons des travaux esthétiques sérieux et originaux qu'à partir de 1818.

Le livre de P. S. Ballanche, intitulé : *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts* (1) dans lequel l'auteur essaye de développer « une poétique où l'on démontrerait, en remontant à l'origine de nos facultés et de nos affections que la morale et les principes des arts d'imitation ont une source commune, le sentiment » (2), est le plus important de tous ces travaux de second ordre. Le sentiment fait naître tous les

Esquisse historique du progrès de l'esprit humain (1793). On retrouve des idées analogues dans les écrits de Vico déjà et de Turgot.

1. Publié en 1801.

2. *Loc. cit.*, p. 7.

arts d'imitation (1), et Ballanche le définit : « la puissance morale qui juge par instinct et sans délibération ce qui est conforme aux lois de notre nature » (2). Ainsi défini le sentiment est la source de la morale et Ballanche ajoute : « Au fond de mon cœur je trouve cette autre maxime que le beau et le bon sont identiques », une des conditions de l'œuvre d'art sera donc, d'être basée sur des principes de morale : « Ainsi les lois du goût et celle de la morale ne sont peut-être qu'une même chose » (3).

Reverony Saint-Cyr est le seul dont le livre ne soit pas écrit pour démontrer l'identité de l'art et de la morale. Dans son *Essai* (4) il se donne pour but d'unir les sciences et les arts pour trouver le moyen de fabriquer des chefs-d'œuvre scientifiquement. Cette idée, il l'applique jusqu'au bout, même jusqu'à l'absurdité. Cet ouvrage touffu, d'une lecture difficile et ennuyeuse par endroits, est quelquefois d'une grande originalité. Ainsi dans le chapitre de la poésie (5), il préconise une poésie scientifique qui s'apparente avec certaines œuvres de Guyau ou quelques poèmes de M. J. Richepin. Pour l'esthétique il ne présente qu'un intérêt de curiosité et c'est à ce titre que nous le citons.

Emeric-David, dont les *Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes* (1805) (6)

1. *Loc. cit.*, p. 45-46.

2. *Loc. cit.*, p. 12-13.

3. *Loc. cit.*, p. 48-49.

4. *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes*. Paris 1803, 2 vol. in-8°.

5. *Loc. cit.*, vol. I, p. 7 à 41.

6. Voici la question proposée par l'Institut : « Quelles ont été les causes de la perfection de la sculpture antique, et quels seraient les moyens d'y atteindre ? »

furent couronnées par l'Institut et les idées combattues plus tard par Quatremière de Quincy, ne peut pas nous arrêter longtemps car son livre, qui est loin d'être médiocre, effleure à peine les questions esthétiques. Le bon sens et l'horreur des théories métaphysiques règnent dans cet ouvrage.

En recherchant les causes de la perfection de la statue grecque, Emeric-David écarte les hypothèses ordinaires :

1° L'influence du climat, en remarquant notamment que les climats de la Grèce étaient et sont très divers et 2° l'idée d'un élan artistique dû à une religion où les dieux avaient une figure humaine; bien d'autres religions furent dans le même cas sans que la sculpture en ait tiré le moindre profit.

L'explication de la suprématie de la sculpture grecque, se trouve dans le fait que « pour les Grecs l'art eut pour objet dès sa naissance *une imitation fidèle de la nature.* »

Selon Emeric-David le but de tous les arts, est l'imitation de la nature : c'est là l'idée directrice de son livre. Quand l'artiste n'a pas de modèle sous les yeux, il peut travailler d'après ses souvenirs; mais, en tout cas, il en peut rien créer de lui-même (1).

Ainsi Emeric-David est amené à nier l'existence de la beauté idéale. Le génie n'est pas une intuition divine, une étincelle créatrice qui fait de celui qui la possède un être à part; pour les Grecs et pour l'auteur, le génie n'est que l'aptitude « de choisir et d'exprimer les formes,

1. *Loc. cit.*, p. 276-293.

les faits ou les sentiments les plus convenables à notre nature, les plus capables de plaire et d'émouvoir » (1).

Cet auteur ne peut pas s'empêcher, en terminant son livre, de recommander les beaux-arts aux législateurs pour que ceux-ci leur assignent un rôle social.

Au fond, ce livre est intéressant; si l'auteur est fortement convaincu de l'importance morale et sociale des beaux-arts, comme tous ses contemporains, il n'est pas hypnotisé par cette seule idée. Il réagit contre la théorie qui fait de l'art une intuition surnaturelle du beau idéal, et de l'artiste un homme fatal et supérieur, en y substituant la thèse plus prosaïque de l'art imitant la nature de son mieux. Quatremère de Quincy combattrait avec vigueur cette théorie pour le grand plaisir de Victor Cousin (2).

Dans le livre de Cordier de Launay (3) publié en 1806, nous trouvons une théorie analogue, amalgamée avec une théorie des climats, influant sur la production artistique, qui ressemble fort à celle de Mme de Staël.

Cordier de Launay s'élève, tout d'abord, contre les métaphysiciens qui ont cherché à définir *le beau en soi*, chose impossible, et contre les didactiques qui ont fixé les règles d'un beau unique — règles avec lesquelles l'expérience n'est pas toujours d'accord. Sa théorie, qu'il considère comme une découverte d'une vérité écla-

1. *Loc. cit.*, p. 263.

2. Consulter : V. Cousin. *Du vrai, du beau et du bien*. Huitième leçon et Q. de Quincy — *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation propre des arts du dessin*, 1837.

3. *Théorie circonsphérique des deux genres de beau, avec application à toutes les mythologies et aux cinq beaux-arts*. Berlin, 1806.

tante et d'une valeur incontestable, repose sur deux bases : 1^o l'homme ne peut créer aucune forme, il les emprunte toutes à la nature ; les objets artificiels que produisent les arts sont ou : *a*) des copies d'un modèle ; c'est l'*imitation exacte* ou *b*) des réunions de formes naturelles éparses, formant un tout chimérique ; c'est le *composite* ou l'assemblage arbitraire (1). 2^o Le climat et en particulier la température ont une influence sur la disposition habituelle des organes et par suite sur le jugement de l'âme.

De ces observations, l'auteur conclut que les peuples qui vivent sous des températures extrêmes, froides ou chaudes, ont la même manière de sentir — alors qu'on peut à ce point de vue faire un autre groupe des peuples de climats tempérés (2). Or, tous les hommes connaissent et pratiquent les deux espèces de beau : le beau composite et celui d'imitation ; mais, l'un ou l'autre prédomine suivant les peuples ; c'est ici qu'intervient la théorie des climats : le composite sera le partage des pays d'extrême température et le beau d'imitation exacte dominera dans les pays de température moyenne (3).

Inutile de dire que Cordier de Launay s'arrange pour faire entrer l'Europe entière dans la zone tempérée. Heureusement pour l'Europe !

Il faut l'avouer, les autres écrits qui ont quelques analogies avec l'Esthétique, à cette époque et antérieurement à 1818, sont encore plus médiocres que ceux que nous venons d'examiner.

1. *Loc. cit.* p. 5 et 6.

2. *Loc. cit.*, p. 8.

3. *Loc. cit.*, p. 9 et suiv.

Il faut pourtant faire une exception pour un *Traité du Beau*, de Paul-Joseph Barthez, médecin de Napoléon (1) et savant illustre. Ce traité date de 1807 mais n'a été publié qu'en 1895 (2).

Barthez connaît bien à peu près toutes les théories de son temps et son livre est un travail d'érudit. Voici la critique commune qu'il leur adresse et qui nous semble très naturelle de la part d'un médecin. « Les vices communs aux théories qu'ont données sur la nature du beau, les philosophes anciens et modernes, résultent de ce qu'ils ont voulu rapporter la beauté de tous les objets qui en sont doués à un seul principe générique qu'ils ont créé et qui souffre toujours de nombreuses exceptions, au lieu de s'occuper à déterminer, d'après l'observation, les conditions particulières qui doivent exister dans les divers genres d'objets, pour qu'ils puissent exciter le sentiment de leur beauté » (3). Cette critique est admirable et semble être écrite de nos jours. Oui, Barthez a raison : si la médecine cherchait un seul principe générique expliquant toutes les maladies, elle n'aurait pas fait plus de progrès que l'esthétique.

Un autre point important du livre de Barthez, où nous trouvons l'influence de la philosophie anglaise du XVIII^e siècle, c'est qu'il pense que « la beauté n'existe point par elle-même... dans les objets que nous trouvons beaux... elle n'a d'existence que dans le senti-

1. Né en 1734, mort en 1806.

2. L'édition de 1895 porte le titre : *Théorie du beau dans la nature et les arts*, 2^e édition, 1895, Paris (268 pages).

3. *Loc. cit.* p. 16.

ment que nous en avons » (1). Ce qui revient à dire que le beau est le produit d'une collaboration du sujet sentant et de l'objet contemplé. Barthez est ainsi contre un beau absolu ; il considère le beau comme chose relative par excellence.

« Le sentiment de la beauté n'est pas inné dans l'âme » qui possède seulement une disposition à ce que ce sentiment se produise en elle devant certains objets qu'elle trouve beaux. « Pour faire naître, écrit Barthez, le sentiment de la beauté d'un objet, je pense qu'il est deux conditions nécessaires : la première est que cet objet excite à la fois plusieurs sentiments agréables ; la seconde que chacun de ces agréments ait un des caractères particuliers qu'on a observés être des éléments du sentiment de la beauté » (2). Les sentiments agréables sont l'effet d'objets très différents chez les divers peuples et les divers individus — ils varient « suivant la diversité des constitutions originaires et des habitudes » (3).

Il faut avouer que toutes ces vues éparses sont exposées avec très peu de netteté, de liaison et d'ordre.

Tous les autres travaux se rattachant à l'esthétique que nous examinerons, et qui furent publiés avant 1818, ont pour leitmotif cette influence moralisatrice de l'art.

C'est en 1811, Charles d'Alberg qui dans des dialogues aussi peu intéressants que possible, nous annonce que « pour ennoblir les beaux-arts, il fallait les lier à l'utilité générale (4) » et en 1812, de Saint-Prosper qui dans

1. *Loc. cit.*, p. 13.

2. *Loc. cit.*, p. 18.

3. *Loc. cit.*, p. 19.

4. Ch. d'Alberg, *Périclès ou de l'influence des beaux-arts sur la félicité publique*. Parme, p. 85 ; la même idée est un peu partout dans cet écrit.

une brochure (1), nous apprend que l'art dramatique doit instruire et plaire et que la comédie détruit le vice par le ridicule.

Heureusement, dans la même année, « un homme du monde » expose justement l'opinion opposée en examinant la même question. C'est le comte Fortia de Piles (2), qui soutient que « la comédie n'a jamais corrigé personne, elle doit donc... se borner à plaire et à amuser. »

En 1813, dans un écrit portant les initiales de son auteur (3), nous trouvons encore l'idée que le théâtre peut agir sur la société et cette même idée réapparaît appliquée à tous les arts dans un petit livre de Lenoir (1815) (4). Nous ne citons que les titres de deux brochures parues en 1818 ; la première de H. Hill est intitulée : *De l'influence qu'exercent les ouvrages d'imagination sur les mœurs*, et la seconde, anonyme, intitulée : *De l'influence des romans sur les mœurs*.

On se demande avec anxiété, quel ouragan utilitaire s'est abattu sur la France pour que pendant presque trente ans, tous les théoriciens de l'art — qui sont fort médiocres — cherchent surtout à imposer un but moral, social ou utilitaire à cet art qui quelques années après trouvera sa fin en lui-même.

Il nous semble qu'on doit surtout rechercher l'explication de ce phénomène si curieux, dans les terribles

1. De Saint-Prosper, *Essai sur la comédie*. Paris, 1812.

2. Le comte Fortia de Piles, *Quelques réflexions d'un homme du monde sur les spectacles, la musique, etc.*, Paris, 1812.

3. L. R. B. *Réflexions générales sur le théâtre*. Rouen, 1813.

4. Le chevalier Al. Lenoir, *Considérations générales sur les sciences et les arts, etc.* Paris, 1815.

troubles politiques et sociaux qui agiterent le pays pendant cette même période.

3. L'idée que le beau s'identifie avec le bon ou l'utile, nous la retrouvons dans l'œuvre entière de Kératry (1), plus philosophiquement soutenue et développée que dans les écrits précédents.

Kératry, dans ses *Inductions*, pour démontrer que « le beau est le bon ou l'utile » (2) fait une longue et minutieuse description physiologique de la femme afin de prouver que chacun de ses caractères de beauté a une fin utile (3). Le procédé est, comme on le voit, assez naïf et Kératry dans son second travail esthétique (1822) arrive à mieux saisir et développer sa thèse.

« Osons poser en principe, écrit-il dans ce second travail, que l'état de beauté, pour un être quelconque, est celui où il parvient à sa destination, l'être organisé la trouvera en atteignant le plus parfait développement de ses facultés physiques, l'être moral celui de ses facultés intellectuelles et des vertus qui en sont le développement (4). Ainsi, en passant dans le domaine de l'art, un objet ne saurait être beau que s'il est approprié à sa destination. Kératry donne l'exemple d'un édifice d'architecture remarquable et luxueuse qu'il admire de loin

1. *Inductions morales et physiologiques*, 1818. Spécialement dans le livre V les chapitres : du XVI au XX.

Du beau dans les arts d'imitation, avec un examen raisonné des productions des diverses écoles, 1822, 3 vol. in-8°.

Examen philosophique des considérations sur le sentiment du sublime et du beau d'Em. Kant, 1823, in-8°.

2. *Loc. cit.*, p. 218.

3. *Loc. cit.*, p. 218 à 230.

4. *Du beau dans les arts d'imitation*, vol. II, p. 11.

croyant à un temple ou à un palais ; quand il s'aperçoit que ce n'est qu'une bergerie, la construction ne lui paraît plus belle parce qu'elle n'est pas appropriée à une telle destination.

Ainsi soutenue, la thèse de Kératry a certainement une portée philosophique et diffère, du tout au tout, des banalités que nous avons précédemment examinées.

Kératry considère l'art comme un stimulant utile à la société et conseille de traiter des sujets nationaux.

Il critique, sans la comprendre d'ailleurs, la théorie de l'abbé Dubos, selon laquelle le climat et la température influent sur la production de l'œuvre d'art — car, si Dubos avait raison, pourquoi les Grecs actuels ne produisent-ils pas des chefs-d'œuvre ? Selon Kératry, ce sont les causes sociales et politiques — le gouvernement et l'organisation sociale — qui exercent la plus grande influence sur le mouvement artistique.

Il ne peut s'empêcher de greffer sur sa thèse la théorie de l'unité et de la variété ; elles lui semblent nécessaires dans l'œuvre d'art, l'une à cause du goût de l'homme pour le mouvement, l'autre parce qu'elle permet à l'homme d'embrasser un ensemble d'un seul coup d'œil.

La théorie de Kératry, pour la juger en quelques mots, est comme le résumé des thèses esthétiques du commencement du siècle, mais un résumé beaucoup plus philosophique et systématique que les autres travaux. Elle a été prise très au sérieux par ses contemporains, puisqu'en 1829 la Faculté de Paris examinait une thèse (1),

1. Ladevi, *Examen critique de la théorie du beau de M. Kératry* (thèse), 26 août 1829.

portant sur la théorie du beau de Kératry et que nous en trouvons encore des critiques un peu partout jusqu'en 1868 (1). Si on la compare aux grands systèmes esthétiques, elle reste tout à fait à l'arrière-plan.

1. Anonyme, *Du beau, de sa nature et des divers systèmes qui ont été émis à ce sujet*. Bordeaux, 1868.

CHAPITRE II

Les systèmes esthétiques à tendances métaphysiques et idéalistes

1. Quatremère de Quincy. — 2. Victor Cousin. — 3. Lamennais.

C'est à partir de 1815 ou 1818 que nous trouvons des travaux importants sur l'esthétique.

Si nous ne voulions pas faire ici une revue complète de l'Esthétique française, mais seulement un tableau de ses grandes périodes, pour caractériser l'époque que nous examinons, il aurait suffi d'analyser la théorie de Victor Cousin : elle est devenue comme le symbole de cette époque. Mais comme nous nous attachons même à des travaux de second ordre nous devons réunir à V. Cousin, son devancier Quatremère de Quincy et son successeur Lamennais, dont les théories esthétiques présentent de grandes affinités avec celle de Cousin, tout en étant par elles-mêmes fort importantes.

La caractéristique essentielle de ces théories c'est qu'elles sont des *systèmes* construits *sans matériaux*, sans faits collectionnés, sans l'observation directe de la réalité, avec rien ou à peu près rien, c'est-à-dire avec quelques idées générales et vagues, formant la façade du temple vide qui n'abrite plus la statue divine.

1. C'est l'œuvre de Quatremère de Quincy qui offre le moins de prise à cette critique, car de Quincy n'est pas un métaphysicien ou un idéologue, mais un sérieux amateur d'art, ayant étudié l'architecture, la peinture et la sculpture dans les ateliers (1). Nous ferons, d'ailleurs, remarquer plus loin que les œuvres de Q. de Quincy ne forment pas un système esthétique, mais sont des théories artistiques ayant pour fin de réagir contre les théories et contre le mouvement romantiques — ainsi pour les besoins de sa cause, il est forcé de ne pas s'éloigner trop des faits concrets. Essayons d'exposer ses théories avant de les analyser (2).

Dans son premier travail, paru en 1815, nous trouvons deux idées directrices : la première c'est que l'œuvre d'art a une destination morale et sociale et la seconde est celle du rapport de l'œuvre contemplée et du sujet contemplant.

Quatremère de Quincy pense, comme tous ses contemporains, que l'art est un moyen d'instruction pour la société (3), que l'œuvre d'art doit avoir une utilité générale et publique (4), qu'une œuvre pour être jugée belle doit être utile. « Le plus beau des péristyles, écrit-il, qui,

1. Q. de Quincy, né en 1755, est mort en 1849. Consulter M. Guignaut. *Notice historique sur la vie et les travaux de M. Quatremère de Quincy*. 1866.

2. Les œuvres de Q. de Quincy, sont : 1° *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris, 1815. 2° *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris, 1823. 3° *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux œuvres de l'imitation des arts du dessin*. Paris, 1837.

3. *Considérations morales*, etc., p. 12.

4. *Loc. cit.*, p. 28.

dans un édifice, ne conduirait nulle part, n'y serait qu'un magnifique défaut... (1) »

On sait que c'est vers le commencement de du XIX^e siècle que les Musées nationaux ont été organisés, comme ils le sont aujourd'hui. Q. de Quincy critique avec beaucoup de bon sens les Musées où les œuvres exposées perdent toute utilité. « Or, peut-on mieux proclamer l'inutilité des ouvrages de l'Art, qu'en annonçant dans les recueils qu'on en fait la nullité de leur emploi. Les enlever tous indistinctement à leur destination sociale, qu'est-ce autre chose, sinon dire que la société n'en a pas besoin ? » (2) D'ailleurs l'esprit de critique se développe trop avec les Musées : l'esprit de critique en matière d'art n'est que de l'impuissance (3).

Laissons de côté cette question de détail intéressante, et examinons l'idée principale du livre, le rapport du sujet et de l'objet, dans le phénomène artistique. «... Il y a, écrit de Quincy, une véritable corrélation en fait d'art, entre l'objet vu et celui qui voit. Comme la manière de le considérer c'est-à-dire, les affections dont le spectateur est dominé, modifient à son égard et l'effet qu'il en reçoit, et les qualités dont il éprouve l'action, de même aussi la manière dont l'objet a la propriété de se

1. *Loc. cit.*, p. 53.

2. *Loc. cit.*, p. 41.

3. Nous nous associons aussi à la critique de Q. de Quincy. Les œuvres d'art dans les Musées perdent leur caractère esthétique pour devenir des « documents ». C'est le sort des papillons dans le cabinet de l'entomologiste. Mais enfin l'humanité n'a pas trouvé d'autre manière pour conserver ses productions artistiques que de les enterrer en les entassant pêle-mêle dans ses tristes Musées. Remercions-la car parfois, hélas ! elle fait pis : exemple la cathédrale de Reims.

faire voir, détermine plus qu'on ne pense chez le spectateur, la faculté d'en jouir, augmente ou diminue la capacité d'en être affecté. Il y a réellement ici une réciprocité de cause et d'effet (1). »

Quatremère de Quincy développe longuement et avec une certaine finesse psychologique cette idée. L'amour ne présente-t-il pas le même phénomène ? Quand on aime, l'objet aimé, ne semble-t-il beaucoup plus beau, que quand notre passion est éteinte ? Dans l'art aussi, « le laboratoire le plus actif de nos plaisirs est celui de notre imagination (2) ». Dans la musique le même phénomène se constate, grossi ; « elle ne nous présente point des images faites ; elle nous les fait exécuter en nous : nous peignons avec elle, nous sommes ses collaborateurs ; auteurs nous-mêmes dans son action, nous n'en recevons le plaisir qu'en y contribuant... (3) » ; car, il ne faut pas l'oublier, pour de Quincy, le but de l'art, le but principal qu'il ne discute même pas, mais qui est sous-entendu partout, c'est le plaisir : le but de l'art, nous dit-il, « est d'exciter des impressions, de peindre les passions d'émouvoir et de plaire » (4).

Son idée principale peut se résumer par sa propre phrase : « La moitié du pouvoir de la beauté réside donc dans les facultés de celui qui reçoit les impressions » (5). Mais alors, le beau est chose relative. Q. de Quincy, dans ce premier livre, accepte cette conséquence. Il existe, peut-être, dans la nature et dans l'art un beau absolu,

1. *Loc. cit.*, p. 65.

2. *Loc. cit.*, p. 89.

3. *Loc. cit.*, p. 100.

4. *Loc. cit.*, p. 94.

5. *Loc. cit.*, p. 67.

mais c'est seulement celui des proportions ou des meilleurs rapports que les formes ont entre elles ; c'est un beau théorique, il « ne produit, point de passions, ne fait point d'enthousiasmes, n'enflamme point les cœurs » (1).

C'est cette idée de la relation de l'objet et du sujet dans le phénomène artistique, qui peut servir de trait d'union entre son premier livre et son *Essai sur l'imitation* qui constitue son travail capital.

Quatremère de Quincy n'y revient plus, car il y a eu évolution dans son esprit ; c'est à un seul endroit qu'il écrit : « L'esprit rachève en lui-même l'ouvrage de l'art » (2). Mais au fond, c'est cette même idée qui constitue l'idée génératrice de ce qu'il appelle *la fiction de l'art*.

L'art a pour but d'imiter la réalité : « Imiter dans les beaux-arts c'est produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image » (3). Il est de l'essence de l'imitation des beaux-arts de ne faire voir la réalité que par son *apparence*. La ressemblance dans les beaux-arts est partielle et fictive. Nous savons que l'image n'est pas la réalité, mais l'apparence de la réalité et parce que nous savons cela nous comparons et nous jugeons l'image et la réalité, d'où naît le plaisir. Pour l'artiste le problème se pose ainsi : il doit « échanger la réalité contre sa représentation, et à vrai dire, la chose elle-même contre son image » (4).

Ainsi dans son livre précédent il s'agissait d'un apport

1. *Loc. cit.*, p. 66.

2. *Essai sur la nature... de l'imitation*, p. 122.

3. *Loc. cit.*, p. 3.

4. *Loc. cit.*, p. 24.

personnel qu'apportait dans le fait artistique celui qui contemple — c'est ce que nous pouvons appeler la collaboration du sujet et de l'objet. Cet apport, dans ce second ouvrage, se précise. L'objet, c'est-à-dire l'œuvre d'art, ne présente qu'une fiction, une apparence fictive d'une réalité — le sujet, c'est-à-dire celui qui contemple, accepte cette fiction et le plaisir qu'il ressent découle en grande partie de la comparaison qu'il fait de la fiction avec la réalité, c'est-à-dire d'un travail psychique, intérieur et personnel. C'est, à peu près, ainsi qu'on peut systématiser les idées éparses de Quatremère de Quincy.

L'auteur insiste sur les caractères de la fiction qui constitue d'ailleurs l'idée directrice de ce second travail. Ainsi, il vient à distinguer la beauté naturelle de la beauté artistique — distinction intéressante et que nous ne trouvons chez aucun autre auteur avant le xix^e siècle. « Il y aura dit-on, le plaisir de la nature. Soit : mais dans l'art, il ne s'agit pas de ce plaisir-là. Il ne s'agit pas de celui qu'on éprouve à voir la nature elle-même, mais bien la nature dans son image. Pour jouir de la nature, on n'a besoin ni des formes, ni des moyens de l'art » (1). La nature n'offre pas le plaisir de l'illusion, de la fiction que seul l'art présente (2).

« Oui, écrit-il ailleurs, c'est précisément ce qu'il y a de fictif et d'incomplet dans chaque art, qui le constitue art » (3). Ce qui fait le mérite et le plaisir de l'imitation

1. *Loc. cit.*, p. 104-105.

2. Voici la même idée exprimée ailleurs : « ... autre est le plaisir de la nature, autre celui de l'imitation. Autre est le plaisir que fait la peinture d'un paysage, autre celui du paysage en nature. » *Loc. cit.*, p. 150.

3. *Loc. cit.*, p. 103.

« c'est de ressembler, nonobstant la dissemblance, c'est de donner l'effet du réel et de l'objet, malgré ce qui lui marque pour être l'objet réel ; c'est de paraître la chose elle-même par des moyens d'apparence différents de la chose, et si distants d'elle ; ... *de produire l'impression du vrai avec les éléments du faux*, de donner le privilège de la vie à ce qui n'est qu'une ombre, et du néant de la fiction faire sortir le miracle de l'existence » (1). En cela consiste la fiction, que celui qui contemple n'ignore pas, et qui est le principe, la base de l'art. On appellera cela plus tard le jeu ou le mensonge de l'art ; l'idée est la même.

L'art par sa fiction n'essaie point de nous faire voir la réalité imitée mais de nous faire imaginer que nous la voyons. C'est là qu'intervient le travail psychique de celui qui contemple. L'action de l'art reste nulle si nous manquons de sentiment ou d'imagination ; « c'est à nous d'aider le pouvoir de l'illusion sur nous. Car, lorsque l'art a produit dans ses ressemblances la perfection qui doit suppléer à leur insuffisance, c'est encore à nous, c'est-à-dire à notre imagination, à notre sensibilité, qu'il appartient de réaliser l'image et d'en rachever les traits » (2).

Le plaisir, seul but de l'art, découle : 1° du rapprochement et de la comparaison de l'imitation artistique avec l'objet imité, et 2° du travail d'achèvement que fait notre esprit.

Ainsi la copie fidèle d'un objet ne procure absolument aucun plaisir artistique.

1. *Loc. cit.*, p. 108-109.

2. *Loc. cit.*, p. 132.

Arrivé à ce point de son analyse, Quatremère de Quincy s'occupe du but de l'imitation dans les beaux-arts. Le but de l'art est le plaisir, non des sens, mais de l'esprit, « autrement dit celui que procure l'intelligence ou l'imagination (1) ». Pour arriver à plaire, l'artiste de génie doit chercher l'universel et le général ; il doit réaliser dans son œuvre *l'idéal*. Ainsi donc le but de l'imitation c'est l'idéal.

L'étude de l'idéal occupe la plus grande partie de *l'Essai sur l'imitation* et le troisième ouvrage tout entier (2). C'est, pour l'objet que nous nous sommes proposé, la partie la moins intéressante de l'œuvre de Q. de Quincy et celle qui avoisine le plus des idées de Victor Cousin.

Q. de Quincy défend, contre les romantiques, le classicisme et essaie d'implanter en France la doctrine de Winckelmann (3), qui n'est autre, en somme, qu'une réédition de l'idéalisme platonicien. Ce sont, avant tout, des idées artistiques et non esthétiques ; des idées polémiques et non purement spéculatives ; et, il faut l'avouer, des idées qui s'accrochent fort mal avec les thèses que nous venons d'exposer. Ces idées peuvent se résumer en quelques mots : l'artiste doit poursuivre l'idéal qui est le général et l'universel, et fuir l'individuel — et pour l'atteindre il a deux moyens : la généralisation et la transposition. *La généralisation* : « Généraliser, en fait d'imitation, c'est représenter un objet, non pas seulement dans ce qui en est l'ensemble, mais bien plutôt

1. *Loc. cit.*, p. 176.

2. *Essai sur l'idéal*, etc., 1837.

3. Consulter : R. Schneider, *l'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy*. Paris, 1910 (étude fort intéressante).

dans le caractère qui constitue le genre de cet objet » (1). C'est-à-dire qu'on doit atteindre le type ou plutôt l'archétype.

La transposition : changement des apparences du monde réel ; changement du milieu dans le temps ou l'espace.

C'est surtout dans ce dernier livre, de 1837, qu'il expose ses idées sur l'imitation idéaliste des Grecs, qui en art sont parvenus à l'absolu. Toute cette partie, concernant les idées artistiques du classicisme, ne rentre pas dans le cadre de notre étude (2). Mais les idées proprement esthétiques de Q. de Quincy sont fort intéressantes.

Mettons de côté l'idée de l'utilité morale de l'œuvre d'art, idée commune à tous les théoriciens de l'époque : il nous reste : 1^o l'idée qu'il y a collaboration dans le fait esthétique entre le sujet et l'objet, et 2^o l'idée que l'art renferme une fiction, un côté conventionnel.

Or, la première idée fait du phénomène artistique, une chose relative par excellence — ce qui aurait dû empêcher Q. de Quincy de voir dans l'idéal grec l'absolu de l'art — et la seconde, en montrant le côté fictif de l'art, le mensonge, nous rapproche des théories de jeu ; c'est dans le jeu qu'il y a, par excellence, fiction, même dans le jeu du chat qui prend une balle noire en caoutchouc pour une souris. Mais ces côtés intéressants de la doctrine de Quatremère de Quincy ont passé complètement inaperçus et à son époque et même plus

1. *Essai sur l'imitation*, etc., p. 276.

2. Elle est très bien étudiée dans le livre de R. Schneider que nous avons signalé.

tard. R. Schneider, dans l'étude que nous avons citée, ne les signale même pas ; Quatremère de Quincy lui-même y attachait si peu d'importance que dans son dernier livre (1837) où il étudiait l'idéal et rien que l'idéal, ne faisait pas la moindre allusion à ses idées du passé.

On n'a jamais oublié, toutefois, ses études sur l'idéal et l'imitation de l'art grec ; et, si Q. de Quincy est connu, il ne l'est que comme le défenseur de l'idéal et du beau absolu. Mais, dans ce domaine, il ne peut occuper que la seconde place, car la toute première appartient incontestablement à Victor Cousin.

2. Nous ne nous trouvons plus en face d'idées épar-ses, mais d'un vrai système quand nous ouvrons le livre le plus populaire de Victor Cousin, intitulé : *Du vrai, du beau et du bien*.

Cousin a professé les leçons assemblées dans ce livre, de 1815 à 1821 ; les leçons d'esthétique ont été données en 1818. Avant cette date, il existe un article de Cousin dans les *Archives philosophiques*, ayant pour sujet le problème du beau (1). Dans cet écrit nous trouvons comme le programme entier de son Cours de 1818. De ce cours, d'autre part, nous possédons deux rédactions. L'une est la fidèle reproduction du cours et a été publiée par A. Garnier en 1836 (2) ; l'autre, c'est l'édi-

1. *Du beau réel et du beau idéal*. Article publié par les *Archives philosophiques* en 1818 et réimprimé dans les *Fragments philosophiques*, 1826. Nous avons entre les mains la 2^e édition, de 1833.

2. *Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien*. Publié par A. Garnier, in-8°, p. 391, 1836.

tion officielle, pour ainsi dire, que l'auteur lui-même a faite de ces leçons, après les avoir transformées en partie (1).

Dans le petit article que nous avons signalé, Cousin divise la beauté, en Beau réel et Beau idéal. Dans la rubrique du beau réel, Cousin range « toutes les beautés physiques, morales, intellectuelles, en tant qu'elles se rencontrent dans un objet réel, déterminé » (2). Examinons les rapports du beau réel d'abord avec l'âme et ensuite avec les objets beaux.

Dans l'âme, le beau réel nous est connu par une opération unique mais complexe, composée d'un jugement et d'un sentiment. Le jugement nous apparaît comme universel, invariable, absolu, infini. « Ce jugement est un acte de raison, de cette faculté merveilleuse qui aperçoit l'infini du sein du fini, atteint l'absolu dans l'individuel, et participe de deux mondes dont elle forme la réunion » (3) Le sentiment, qui est individuel, variable relatif est caractérisé comme « un sentiment exquis d'amour pur et désintéressé, égal et semblable à celui qu'excitent en nous le bien et le vrai » (4).

D'autre part dans l'objet le caractère de la beauté extérieure est double comme l'opération de l'âme qui s'y rapporte. « Ce caractère est composé de deux éléments toujours mêlés ensemble, quoique entièrement distincts, l'élément individuel et l'élément général » (5).

1. *Du vrai, du beau et du bien*. La seconde édition est de 1854. En 1881 nous comptons déjà la 23^e édition.

2. *Fragments philosophiques*, éd. de 1833, p. 339.

3. *Ibid.*

4. *Loc. cit.*, p. 340-341.

5. *Loc. cit.*, p. 342 à 345.

Ou, ce que nous pourrions appeler, le phénomène et la substance éternelle.

Cousin conclut : « Le beau réel se compose donc de deux éléments, le général et l'individuel, réunis dans un objet réel, déterminé, ... le général et le particulier, l'absolu et le variable, nous sont donnés simultanément l'un dans l'autre, et l'un avec l'autre... » (1).

Mais à côté du beau réel, il y a le beau idéal. « L'idéal dans le beau comme en tout, écrit Cousin, est la négation du réel, et la négation du réel n'est pas une chimère, mais une idée. Ici l'idée est le général pur, l'absolu dégagé de la partie individuelle. L'idéal, c'est le réel moins l'individuel ; voilà la différence qui les sépare ; le rapport consiste en ce que l'idéal, sans être tout le réel, est dans le réel, dans cette partie du réel qui, pour paraître dans sa généralité pure, n'a besoin que d'être abstraite de la partie qui l'accompagne » (2).

On voit clairement dans cette première conception de l'idéal par Cousin, la parenté qui existe entre sa théorie et celle de Quatremère de Quincy. Cousin, comme de Quincy, pense que l'art doit dégager le général du particulier — ce général, il l'appelle l'idéal.

Les idées de Cousin peuvent être résumées en quelques mots : dans le phénomène artistique, il y a d'une part dans le sujet qui contemple, un jugement général et un sentiment individuel et d'autre part dans l'objet contemplé un élément général et un autre individuel. Atteindre l'idéal c'est dégager dans l'objet de plus en plus l'élément général au détriment de l'individuel.

1. *Loc. cit.*, p. 345.

2. *Loc. cit.*, p. 348.

Examinons maintenant la doctrine de Cousin, telle qu'on la trouve dans son livre : *Du vrai, du beau et du bien* — ensuite nous rebrousserons chemin pour constater les différences de ce livre avec le résumé primitif.

Tout d'abord, quelle méthode Victor Cousin préconise-t-il pour l'étude des faits esthétiques ? Dans la troisième partie de son livre, qui traite du bien, il semble soutenir des idées presque scientifiques. Cousin écrit : « la vraie philosophie n'invente pas, elle constate et décrit ce qui est » (1). Et ailleurs : « Qu'avons-nous fait jusqu'ici ? Nous avons fait comme le physicien ou le chimiste qui soumet à l'analyse un corps composé et le ramène à ses éléments simples. La seule différence est ici que le phénomène auquel s'applique notre analyse est en nous, au lieu d'être hors de nous. D'ailleurs les procédés sont exactement les mêmes ; il n'y a là ni système ni hypothèse ; il n'y a que l'expérience et l'induction la plus immédiate » (2). Il se défend à plusieurs reprises de faire un système. « Il importe de le redire sans cesse : rien n'est si aisé que d'arranger un système, en supprimant ou en altérant les faits qui embarrassent. Mais l'objet de la philosophie est-il donc de produire à tout prix un système, au lieu de chercher à connaître la vérité et à l'exprimer telle qu'elle est » (3).

Nous n'avons qu'à souscrire à toutes ces idées ; mais dans le livre de Cousin elles prennent un sens tout particulier. Pour lui, le mot système signifie particuliè-

1. *Du vrai, du beau et du bien*. Ed. de 1853, p. 257.

2. *Loc. cit.*, p. 339.

3. *Loc. cit.*, p. 369.

rement : philosophie sensualiste — quant à sa philosophie spiritualiste et idéaliste, elle n'est pas un système mais la vérité même (1).

La vraie méthode de Cousin, celle qu'il emploie sans se l'avouer peut-être, c'est l'introspection de Descartes alliée à la spéculation logique.

Descartes, parti des données de sa conscience, a bâti la logique et la métaphysique ; Malebranche à l'aide de la même méthode a élaboré sa morale ; le Père André, de la même manière, a échafaudé son esthétique. — Cousin les résume tous les trois ; il emploie la même introspection ; il emploie la même dialectique ; il n'y ajoute que son éloquence habituelle et l'influence de la philosophie allemande qu'on retrouve, du reste, dans tous ses écrits.

« Or, la vraie méthode, écrit-il en commençant son chapitre sur le beau, qui doit vous être aujourd'hui familière, nous fait une loi de partir de l'homme pour arriver aux choses. *L'analyse psychologique* sera donc encore ici notre point de départ, et l'étude de *l'état de l'âme* en présence du beau nous préparera à celle du beau considéré en lui-même et dans ses objets » (2).

En réalité, là encore Cousin exagère. Il ne s'agit pas d'une analyse psychologique se fondant sur des faits, mais d'une analyse logique appliquée à deux ou trois concepts psychologiques.

D'ailleurs on jugera l'arbre d'après ses fruits.

Quelles sont les données de la psychologie ? ou, selon l'expression de Cousin, comment se présente « le beau dans l'esprit de l'homme ? »

1. *Loc. cit.*, p. 272.

2. *Loc. cit.*, p. 136.

« Quand nous avons sous les yeux un objet dont les formes sont parfaitement déterminées, et l'ensemble facile à embrasser, une belle fleur, une belle statue, un temple antique d'une médiocre grandeur, chacune de nos facultés s'attache à cet objet, et s'y repose avec une satisfaction sans mélange. Nos sens en perçoivent aisément les détails : notre raison saisit l'heureuse harmonie de toutes ses parties. Cet objet a-t-il disparu, nous nous le représentons distinctement ; tant les formes en sont précises et arrêtées ! L'âme dans cette contemplation ressent une joie douce et tranquille, une sorte d'épanouissement » (1).

Cette joie douce et tranquille constitue le sentiment du beau ; et cette description, c'est tout ce que l'analyse psychologique nous offre sur ce sentiment. Mais à côté du sentiment du beau il y a le jugement prononcé par la raison ; tout ce que nous savons de ce jugement c'est qu'il est *absolu* et *universel*.

Nous savons aussi que le beau diffère de l'agréable — car l'agréable est individuel, variable et correspond aux sens et le beau à la raison. Le sentiment du beau est étranger au désir et à la passion ; il trouve sa propre satisfaction en lui-même. Il est désintéressé et ignore complètement l'utilité. S'il est un allié de la morale, c'est indirectement qu'il la sert en s'associant à tout ce qui élève l'âme (2).

A côté du sentiment du beau, il y a le sentiment du sublime. Voici sa description psychologique : « Consi-

1. *Loc. cit.*, p. 146.

2. *Loc. cit.*, p. 185.

dérons un objet aux formes vagues et indéfinies, et qui soit très beau pourtant : l'impression que nous éprouvons est sans doute encore un plaisir, mais c'est un plaisir d'un autre ordre. Cet objet ne tombe pas sous toutes nos prises comme le premier. La raison le conçoit, mais les sens ne le perçoivent pas tout entier, et l'imagination ne se le représente pas distinctement. Les sens et l'imagination s'efforcent en vain d'atteindre ses dernières limites ; nos facultés s'agrandissent, elles s'enflent, pour ainsi dire, afin de l'embrasser, mais il leur échappe et les surpasse. Le plaisir que nous ressentons vient de la grandeur même de cet objet, mais en même temps cette grandeur fait naître en nous je ne sais quel sentiment mélancolique, parce qu'elle nous est disproportionnée » (1).

Examinons à présent « le beau dans les objets ». Dans les objets, le beau se distingue encore de l'agréable, de l'utile, de la convenance des moyens relativement à leur fin, de la proportion (2). Pour Cousin, la plus vraisemblable théorie du beau, c'est celle qui le trouve dans l'unité et la variété.

Toutes les beautés se divisent en physiques, intellectuelles et morales et peuvent être réunies dans la beauté morale. Elles constituent le beau réel. Mais au-dessus de celui-ci, il y a le beau idéal. Le dernier terme de l'idéal c'est Dieu — Dieu est le beau par excellence. Et c'est à ce point seulement que se confondent le vrai et le bon avec le beau. Tous les trois sont des attributs

1. *Loc. cit.*, p. 146-147.

2. *Loc. cit.*, p. 156-157.

et non des êtres. Mais il n'y a point d'attributs sans sujet. Et « comme ici il s'agit du vrai, du beau et du bien absolus, leur substance ne peut être que l'être absolu. C'est ainsi que nous arrivons à Dieu » (1). Ainsi, Cousin réduit sa trilogie en une seule substance : Dieu.

Mais descendons de ces hauteurs métaphysiques et examinons l'art. « L'art, pour Cousin, est la reproduction de la beauté, et le pouvoir en nous capable de la reproduire s'appelle le génie » (2).

Cette beauté que l'art doit reproduire ne doit pas être la beauté de la nature, mais « la beauté idéale, telle que l'imagination humaine la conçoit à l'aide des données que lui fournit la nature » (3). L'art doit exprimer à l'aide de la beauté physique (forme) l'idéal.

« La fin de l'art est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique. Celle-ci n'est pour lui qu'un symbole de celle-là. Dans la nature ce symbole est souvent obscur : l'art en l'éclaircissant atteint des effets que la nature ne produit pas toujours » (4). L'art doit à l'aide de la forme matérielle, exprimer l'idée. « Le problème de l'art est d'arriver jusqu'à l'âme par le corps. L'art offre aux sens des formes, des couleurs, des sons, des paroles, arrangées de telle sorte qu'elles excitent dans l'âme, cachée derrière les sens, l'émotion ineffable de la beauté » (5).

Quant à la théorie de l'unité et de la variété dans l'art,

1. *Loc. cit.*, p. 449.

2. *Loc. cit.*, p. 173.

3. *Loc. cit.*, p. 188.

4. *Loc. cit.*, p. 177.

5. *Loc. cit.*, p. 189.

théorie à laquelle Cousin ne s'arrête que très peu, il la comprend d'une façon spéciale : « La vraie unité, c'est l'unité d'expression, et la variété n'est faite que pour répandre sur l'œuvre entière l'idée ou le sentiment unique qu'elle doit exprimer » (1).

Cousin divise les arts, en arts de l'ouïe et arts de la vue et fait un essai de classification en se plaçant au point de vue du pouvoir que les arts possèdent d'exprimer l'idéal. Toutes ces distinctions ou classifications sont fort peu importantes.

Si l'on compare maintenant cet exposé avec le résumé primitif du cours de 1818, publié par Garnier, on remarquera quelques différences appréciables. Tout d'abord ce cours, fait à l'époque où Cousin était sous l'influence de la philosophie allemande, porte très marquée cette influence. D'autre part ses analyses sont plus riches, plus colorées. L'idée de réduire la trilogie — beau, bien, vrai — dans l'unité divine, qu'il nomme encore l'infini, est plus délicatement esquissée, avec des couleurs moins criardes, avec des accents de philosophe et non pas de prédicateur.

Dans son cours primitif, il insiste beaucoup plus sur l'expression et même il y ajoute la sympathie, annonçant ainsi l'œuvre de Th. Jouffroy, qui était un de ses auditeurs et de ses élèves.

Voici son analyse psychologique de ce qu'on éprouve en face d'un objet beau ; il est facile de remarquer qu'elle est beaucoup plus riche que celle que nous avons trouvée dans son livre.

1. *Loc. cit.*, p. 197.

« Placez-vous devant un objet de la nature, dans lequel tous les hommes reconnaissent de la beauté ; examinez le phénomène total qui se passe en vous à cet aspect, et cherchez à en dégager les éléments : il est certain que vous prononcez que l'objet est beau, et que vous prononcez ce jugement d'une manière absolue ; vous savez que ce n'est pas vous qui faites votre jugement, mais qu'il vous est imposé du dehors ; et si l'on vient vous contredire vous affirmez qu'on se trompe ; qu'il ne s'agit pas ici d'un fait qui vous soit personnel, mais d'une lumière objective qui éclaire tous les esprits. Il est encore certain qu'après avoir jugé que l'objet est beau, vous sentez sa beauté, c'est-à-dire que vous éprouvez une émotion délicieuse, et que vous êtes attiré vers l'objet par l'amour suite inévitable du sentiment de plaisir... Le jugement et le sentiment, tels sont les deux vrais éléments internes de l'idée du beau » (1).

Son idéalisme est moins tranché, beaucoup plus délicat — il se dérobe presque derrière le nom de symbolisme. « Tout est symbolique dans la nature, écrit-il, la forme n'est jamais une forme toute seule, c'est la forme de quelque chose, c'est la manifestation de l'interne. La beauté est donc l'expression, l'art sera donc la recherche de l'expression » (2). Plus loin Cousin ajoute : « On peut distinguer trois classes de symboles : 1° la nature purement physique, le moins expressif de tous les symboles ; 2° la nature animale, qui partage la sensibilité avec l'homme ; 3° la nature humaine douée d'intel-

1. *Cours de philosophie*, etc (1836), p. 216-217.

2. *Loc. cit.*, p. 260.

ligence et de moralité. Dégagez le beau de ses formes naturelles, vous trouverez le beau idéal ; si vous cherchez à réaliser ce beau idéal, vous faites de l'art » (1). Et pour mieux faire comprendre l'effet de l'art : « Si l'art a pour but de peindre le beau moral, il a pour résultat d'exciter chez les autres le sentiment du beau dont l'artiste a été possédé. Ainsi en même temps qu'il est symbolique, il est aussi sympathique. Idéal et sympathie, telles sont les deux lois suprêmes de l'art » (2). Voilà des passages intéressants qui annoncent l'œuvre de Jouffroy.

Nous ne pouvons nous empêcher de citer les lignes suivantes, qui résumant son idée principale, montrent en même temps combien elle avait perdu en passant du cours initial dans son livre. « L'infini est l'origine et le fondement de tout ce qui est : il se révèle à nous par le vrai, le bien et le beau ; en descendant de cet être suprême, on arrive à une suprême beauté, qui est la moins éloignée du type infini, mais qui en est déjà bien loin ; de là, de dégradation en dégradation, vous descendez à la beauté réelle ; vous aurez parcouru une multitude de degrés intermédiaires, vous aurez rencontré l'art et tous les degrés de l'art, l'Apollon, la Vénus, le Jupiter, etc., et au-dessous de l'art, la nature et tous les degrés de la beauté naturelle. Souvenez-vous cependant que toutes ces sphères différentes se touchent et se pénètrent pour ainsi dire. Au-dessous du beau, enfin, vous trouverez l'agréable, c'est-à-dire, après les objets du jugement, les objets de la sensation » (3).

1. *Loc. cit.*, p. 261.

2. *Loc. cit.*, p. 268.

3. *Loc. cit.*, p. 208.

Ce résumé, qui ouvre des horizons vers l'infini, est réellement beau. Mais il est beau, d'une beauté enfantine, naïve, à faire sourire le plus naïf et le plus simpliste d'entre nous.

Que l'on s'imagine, pour imaginer un exemple que le livre de Barthez (1) nous suggère, un professeur à la Faculté de médecine, commençant son cours de pathologie générale, à peu près ainsi : L'infini est l'origine et le fondement de la santé. En descendant de la santé divine, vous trouverez des santés de plus en plus imparfaites, etc. Notre comparaison, quelque audacieuse qu'elle soit, n'a rien, absolument rien, d'exagéré. Les faits esthétiques, d'un ordre plus élevé que les phénomènes physiologiques, demandent des explications beaucoup plus compliquées que celles de ces derniers faits.

Le chimiste qui définirait l'acide carbonique ou le chlorate de potasse, en nous disant seulement que ce sont des assemblages d'atomes, serait parfaitement dans le vrai, ce qui ne nous empêcherait pas de lui rire au nez. Dire que Dieu est la source du beau, c'est plus risible encore que l'explication du chimiste — car nous nous trouvons en face d'un phénomène plus complexe que ne l'est le fait chimique. Les explications simplistes, sans aucune utilité, qu'on ne peut même pas perfectionner, c'est le propre des systèmes philosophiques.

Dire comme Paul Janet, que le système de Cousin manque de cohésion et de précision, c'est encore dire fort peu (2). Celui qui a le mieux montré les défauts

1. Dans le livre étudié dans le premier chapitre de la deuxième partie de ce travail.

2. P. Janet. *V. Cousin et son œuvre*, 1885, p. 449.

du système de Cousin, c'est Renan (1). « M. Cousin, écrit-il, étant, malgré la haute valeur des spéculations, plus particulièrement de la classe des philosophes littéraires et politiques, les personnes préoccupées surtout du côté scientifique doivent naturellement trouver chez lui quelques lacunes, lacunes qui s'expliquent du reste par l'éducation universitaire qu'il reçut. Le tour des études dans la vieille Université était beaucoup plus littéraire que scientifique : on ne croyait pas qu'en dehors des carrières d'application les sciences physiques et mathématiques eussent quelque prix. » (2). Et, défendant la méthode scientifique contre une idéologie creuse et sonore, Renan écrit cette phrase, qui peut s'appliquer à tous les systèmes qui ne se fondent pas strictement sur l'étude et l'observation du réel. « La tentative de construire la théorie des choses par le jeu des formules vides de l'esprit est une prétention aussi vaine que celle du tisserand qui voudrait produire de la toile en faisant aller sa navette sans y mettre du fil » (3).

C'est la seule critique que nous adressons aussi à Cousin et à tous les systèmes vides.

Quant à discuter les détails de sa doctrine, à examiner par exemple si Dieu est réellement la substance dont le beau est l'attribut, cela nous semble aussi oiseux que de s'occuper de la couleur de la toile du tisserand qui tisse sans fil.

1. E. Renan. *Essais de morale et de critique*. Article : Cousin (3^e édition), 1867. La préface est de 1859.

2. *Loc. cit.*, p. 80.

3. *Loc. cit.*, p. 82.

3. L'esthétique de Lamennais (1) présente les mêmes caractères que celle de Quatremère de Quincy et surtout que celle de V. Cousin ; elle possède pourtant une nouvelle idée directrice : l'idée religieuse qui joue un rôle principal.

L'art est l'imitation de l'œuvre divine ; son origine est religieuse ; son évolution suit celle de la religion et l'exprime. « Connaître, comprendre l'œuvre divin, voilà la science ; le reproduire sous des conditions matérielles ou sensibles, voilà l'art » (2).

C'est dans le temple chrétien qu'on peut suivre l'évolution de l'art, semblable à celle de la Création. En effet, Lamennais développe une évolution de l'art, complètement fantaisiste et en contradiction avec les faits ; il place l'architecture au début de cette évolution dont l'aboutissant est, selon lui, l'art oratoire (3).

Pour Lamennais l'œuvre d'art est avant tout l'expression de l'état religieux et de la mentalité de celui qui la crée (2). Déjà, nous avons vu que Mme de Staël envisageait l'art comme une « fonction » de la société. C'est une idée analogue qui se présente dans l'œuvre de Lamennais. C'est en traitant de la peinture surtout, que Lamennais essaie, à propos de chaque école, de démontrer qu'elle exprime « les idées, le génie, les mœurs » du peuple qui l'a engendrée (4).

1. F. Lamennais, *Esquisse d'une philosophie* (Tome troisième. Livre huitième et neuvième : *De l'art*, p. 125 à 479). Paris, 1840. Lamennais né en 1782 est mort en 1854.

2. *Loc. cit.*, p. 141.

3. *Loc. cit.*, p. 145-162.

4. *Loc. cit.* Cette idée se retrouve dans le *Qu'est-ce que l'art*, de Tolstoï.

« On le voit, écrit-il, dans chacune de ses branches, l'art, comme nous l'avons établi d'abord, n'est que la forme extérieure des idées, l'expression du dogme religieux et du principe social dominant à certaines époques » (1). D'où, conclut Lamennais, on ne peut imiter l'art ancien. Ainsi, il est en contradiction, et là seulement du reste, avec Quatremère de Quincy ; par ailleurs, en effet, il estime, ainsi que ce dernier, que l'on ne doit pas imiter la nature mais l'idéal et rien que l'idéal.

« Si l'art n'est point l'imitation de l'art ou de ses créations accomplies déjà, il n'est pas davantage l'imitation de la nature, en ce sens qu'il s'efforce de reproduire, non les apparences phénoménales, mais leur archétype idéal, tel qu'il subsiste en Dieu, immuable, éternel comme lui » (2).

A côté de l'idée religieuse, l'autre idée directrice de l'œuvre esthétique de Lamennais est l'imitation de l'archétype idéal et divin. Lamennais nous dira que « comme par un mouvement perpétuel d'ascension, tous les êtres tendent vers Dieu, espérant à s'unir, à s'identifier à Dieu, sans néanmoins y parvenir jamais, parce qu'au moment même où s'opérerait cette union parfaite, ils cesseraient d'exister individuellement ; ainsi l'art aspire au beau infini, à s'unir, à s'identifier à lui, sans y parvenir jamais, parce que l'art n'étant pas seulement la manifestation de la forme, mais sa manifestation sensible, et le beau infini excluant, par son immuable essence toute manifestation sensible, l'art aussi cesserait d'exis-

1. *Loc. cit.*, p. 267.

2. *Loc. cit.*, p. 193.

3. *Loc. cit.*, 194.

ter au moment même où s'opérerait son union parfaite avec le terme de sa tendance (1) ».

L'imitation de l'idéal, on la retrouve à chaque page du livre. « Dans la reproduction des formes matérielles, l'art doit donc tendre à reproduire, non le simple phénomène, le pur fait sensible de la forme actuellement réalisée, mais l'exemplaire immatériel ;... l'art n'est donc pas une simple imitation de la nature ; il doit révéler, sous ce qui frappe les sens, le principe interne, l'idéale beauté que l'esprit seul perçoit et qu'éternellement Dieu contemple en soi » (2).

Lamennais est conséquent avec son idéalisme, quand, comme Quatremère de Quincy ou V. Cousin, il s'élève contre l'individuel et le personnel ; ou quand il nie en art la forme pour la forme (ou l'art pour l'art). « Et, puisque le beau réside primitivement, essentiellement dans l'idée, dans le type, et non dans la forme qui manifeste le type, rechercher la forme pour la forme même, ou, en d'autres termes réduire l'art à l'un de ses éléments, la forme pure, ce n'est pas seulement le mutiler, c'est le détruire radicalement. » (3) Il ne faut pas oublier qu'à l'époque où Lamennais écrivait ces lignes la théorie de l'art pour l'art régnait en France.

Il faut signaler dans le livre de Lamennais, un essai d'explication de la compréhension de la musique, et un essai d'explication du rire produit par le comique.

La musique part de la sensation pour s'élever à

1. *Loc. cit.*, p. 237-239.

2. *Ibid.*

3. *Loc. cit.*, p. 474.

l'idée, mais, contrairement aux autres arts, elle ne manifeste l'idée qu'indirectement ; elle la fait « pressentir dans un vague lointain, sous les ombres flottantes qui l'enveloppent. Elle ne la révèle point à l'esprit avec la netteté qui produit la compréhension, mais elle détermine un état, excite des émotions correspondantes à sa nature mystérieusement voilée » (1). « Ainsi la musique n'imité point, elle crée, elle concourt à réaliser le monde immatériel où l'esprit se dilate sans fin (2). » L'homme manifeste par elle, non l'idée, mais « le sentiment lié à l'idée ».

Quant à l'explication du risible, elle est intéressante, car c'est une des premières qu'on trouve en France au xix^e siècle. Plus tard, on en rencontre un grand nombre qui nécessiteraient une monographie sérieuse.

Le rire, pour Lamennais, vient d'une secrète satisfaction d'amour-propre. « Quiconque rit d'un autre, se croit en ce moment supérieur à lui par le côté où il l'envisage et qui excite son rire, et le rire est surtout l'expression du contentement qu'inspire cette supériorité réelle ou imaginaire (3). » C'est, à peu près, la théorie de l'orgueil de Poinsinet de Sivry (4).

Paul Janet, examinant l'esthétique de Lamennais, écrit que dans son ensemble elle est « idéaliste et platonicienne, comme celle de V. Cousin dans le *Vrai, le Beau et le Bien*. Comme celle-ci aussi, c'est une esthétique littéraire, plus intéressante par la forme que par

1. *Loc. cit.*, p. 297.

2. *Loc. cit.*, 310.

3. *Loc. cit.*, p. 370.

4. A titre de curiosité, nous signalons une théorie analogue dans les *Curiosités Esthétiques* (1868) de Ch. Baudelaire. Cela va sans dire, il a paru, avant 1868, des œuvres plus sérieuses sur la même question.

l'analyse scientifique. Enfin, les doctrines fondamentales sont les mêmes de part et d'autre (5) ».

En effet, si Cousin avait quelques données psychologiques, puisées chez Kant et la philosophie allemande, Lamennais n'en a rien gardé. Son esthétique ne repose absolument sur rien ; donc toutes les critiques adressées à Cousin, on peut les répéter avec plus de sévérité en jugeant l'esthétique de Lamennais.

On peut se demander quels avantages a tiré l'esthétique de cette période idéaliste et métaphysique.

Cousin a débarrassé l'art de la tutelle de la morale — et c'est déjà un résultat appréciable. D'autre part, à cause de son éloquence même, il a attiré l'attention des savants et du public vers le problème du beau et a rendu plus ou moins populaires les théories des esthéticiens allemands.

Lamennais, insistant sur le fait que l'art est l'expression de l'état social et religieux de l'homme, montre, sans le vouloir, que l'art est chose relative par excellence et d'une part prépare l'évolution des idées et de l'autre contribue à la ruine de sa propre théorie de l'archétype absolu et immuable.

Le terrain est prêt pour l'apparition des théories fécondes qui ne croyant pas tenir l'absolu, poussent vers la libre recherche de la vérité — cette recherche qui fait à la fois, les délices et les tourments de l'esprit humain.

1. Paul Janet, *la Philosophie de Lamennais*, 1890. p. 141-142.

CHAPITRE III

Un essai d'explication psychologique

1. Th. Jouffroy. — 2. Sully-Prudhomme.

1. Cousin, à la fin de son chapitre sur le beau, a ajouté la note suivante : « Au premier rang des auditeurs intelligents de ce cours était M. Jouffroy, qui déjà, sous nos auspices, deux ans auparavant, avait présenté à la Faculté des lettres, pour être reçu docteur une thèse sur le beau (1). M. Jouffroy avait depuis cultivé, avec un soin et un goût particuliers, les semences que notre enseignement avait pu déposer dans son esprit (2). »

Il est à souhaiter que tous les maîtres aient des disciples comme l'auditeur du cours de Cousin. L'œuvre esthétique de Jouffroy, dans laquelle on sent l'influence de son maître, est à tous les points de vue infiniment supérieure à celle de Cousin.

Tout d'abord nous n'avons pas affaire à un système de métaphysique mais à une doctrine s'inspirant de la psychologie ; le progrès est grand. Et il est d'autant plus grand qu'à côté du psychologue de la vieille école nous trouvons l'observateur patient, curieux, exami-

1. La thèse de Jouffroy (12 août 1816) porte pour titre : *Le sentiment du beau est différent de celui du sublime : ces deux sentiments sont immédiats.*

2. *Du vrai, du beau et du bien*, p. 254, note.

nant les théories ou les doctrines et qui n'est jamais content de ses conclusions.

Les leçons de Jouffroy, faites devant un auditoire restreint et publiées par Damiron, forment son *Cours d'esthétique* (1), un des livres les plus importants de l'esthétique française. « Comparés à celui-ci, écrit Taine, les écrits écossais et français sur le beau paraissent misérables. Pour tout dire en un mot, il est le seul qu'on puisse lire après l'*Esthétique* de Hegel » (2). Et peut-être Taine est-il encore trop partial pour le philosophe allemand.

Jouffroy voit, comme Cousin, dans le phénomène produit en nous par l'objet beau, une sensation agréable, un plaisir et d'autre part un jugement intellectuel.

C'est à la détermination de ce plaisir produit par l'objet beau, qu'il consacre une grande partie de son *Cours*. Suivons son analyse : 1° Ce plaisir n'a pas pour cause l'utilité de l'objet beau. Jouffroy développe plusieurs raisons, entre autres le fait que toute chose utile n'est pas belle, ni toute chose nuisible laide. D'autre part une chose belle cesserait d'être belle quand elle deviendrait inutile. Un jugement d'utilité précéderait tout plaisir du beau ; et, dans la réalité, ce n'est pas le cas. Ce qui fait la beauté d'une chose fait rarement son utilité. « Un beau fruit n'est plus beau pour l'homme qui a soif... » (3) 2° Le plaisir du beau n'a pour cause,

1. Ce Cours a été fait en 1822. Le livre a paru en 1843. Th. Jouffroy né en 1796 est mort en 1842.

2. *Les philosophes français du XIX^e siècle*, 1856, p. 231.

3. *Cours d'esthétique*, p. 26.

ni la nouveauté, ni l'habitude. La nouveauté et l'habitude sont des sources de plaisir ; les faits nous montrent cela, mais les théories qui font résider le beau ou dans la nouveauté ou dans l'habitude sont insuffisantes et exagérées dans leurs conclusions ; 3° Ni l'ordre, ni la proportion ne suffisent pour expliquer le plaisir produit par le beau. Mais comme il y a des choses utiles qui sont belles, tout en n'acceptant pas que l'utile constitue le beau, ainsi il y a des choses ordonnées et bien proportionnées qui sont belles, sans que l'ordre ou la proportion soient les éléments essentiels de la beauté ; 4° L'unité et la variété sont aussi des conditions de la beauté sans en être les principes — ce sont des moyens qui font sentir le beau et non des éléments. « La preuve c'est qu'il y a des objets très uns et très variés qui nous paraissent laids ; et d'autres objets sans beaucoup d'unité, sans beaucoup de variété, nous impriment l'effet du beau (1) » ; 5° L'association des idées n'est pas le principe du beau, comme le soutient Dugald Stewart — l'artiste pourtant doit en tenir compte (2).

L'étude de l'association des idées dans l'art est très intéressante, et c'est en partant de cette critique sur l'association des idées que Jouffroy passe à l'étude du *symbole* et laisse la partie négative de son analyse pour traiter la partie affirmative et construire sa propre théorie.

Tout son système esthétique repose sur deux concepts : *le symbole* et *la sympathie*.

1. *Loc. cit.*, p. 98.

2. *Loc. cit.*, p. 121.

Tout objet, toute idée, est jusqu'à un certain point un symbole. « On entend généralement par symbole ce qui produit une certaine impression sur nous ; et la suite de cette impression éveille en nous certaines idées qui elles-mêmes en réveillent d'autres qui s'en distinguent » (1). Tout est symbole, puisque tout éveille en nous l'idée de quelque chose que nous n'apercevons pas. Mais, il y a des symboles clairs, moins clairs et intelligibles — des symboles précis et vagues. Il y a des symboles naturels : « Ainsi les expressions de la physionomie révèlent à l'intelligence le principe humain qui les produit » (2).

Au fond de tout être, de tout objet animé ou inanimé, il y a ce que nous appelons *la force*, ou l'âme. Le symbole exprime d'une façon nette ou vague, peu importe, cette force, que Jouffroy appelle *l'invisible*.

« Le monde n'est qu'un symbole matériel qui permet aux forces de se parler et de converser entre elles, de s'exprimer à sa faveur dans quelque langage et de communiquer les unes avec les autres. Ainsi la matière est à la fois obstacle et moyen ; la matière empêche les forces de s'approcher, et les aide à se montrer les unes aux autres (3). »

Quand on se demande comment la force produit les qualités de la matière, on fait de *la science* ; et quand on se demande quelle est la nature de la force qui produit les qualités de la matière on *est artiste* — on contemple et on admire la force inhérente à la matière.

1. *Loc. cit.*, p. 131.

2. *Loc. cit.*, p. 139.

3. *Loc. cit.*, p. 145.

Tout ce que nous percevons, étant l'effet de la force, en est l'expression. Le monde n'a de valeur pour l'artiste qu'en tant qu'il exprime la force. C'est dans l'expression qu'il faut chercher le principe de la beauté. Mais la matière enveloppe la force — comment deux forces peuvent-elles agir l'une sur l'autre? Par la sympathie, c'est-à-dire par une analogie de nature.

L'artiste doit donc exprimer la force, en sympathisant avec elle à travers les symboles qui la laissent deviner en la cachant — et nous, nous devons sympathiser avec l'œuvre symbolique de l'artiste pour saisir la force qu'il y a exprimée.

« Pour qu'il y ait émotion esthétique, écrit Jouffroy, il ne suffit donc pas que la force comprenne la force, que l'âme s'offre à l'âme; il faut de plus absolument, que l'âme s'offre à l'âme par des signes naturels; qu'à travers les symboles naturels la force comprenne la force; il ne faut pas uniquement expliquer l'homme; il faut l'exprimer (1). » Jouffroy donne comme exemple Molière qui est artiste car il évoque les symboles naturels qui manifestent les passions, et Vauvenargues qui analyse le cœur humain en psychologue.

C'est dans l'expression de la force par les symboles que Jouffroy fait consister l'art. « Faut-il faire savoir qu'un homme est avare? l'artiste ne dira pas : cet homme est avare; c'est là le propre de l'orateur : l'artiste peindra l'avarice de cet homme dans tous ses traits, dans toutes ses habitudes, dans toute sa conduite (2). »

1. *Loc. cit.*, p. 156.

2. *Loc. cit.*, p. 157.

La force, l'invincible ne nous procure l'émotion et le plaisir esthétiques qu'exprimé par des signes, par des symboles. « Or il y en a de deux espèces. Il y en a d'éternels, d'immuables, qui signifient dans tous les temps, dans tous les lieux, à toutes les époques, et que comprend l'Africain comme l'Européen ; puis il y en a d'accidentels et de conventionnels, qui n'appartiennent qu'à tel temps, qu'à tel lieu, et que ce temps, ce lieu seuls peuvent comprendre (1). » L'artiste doit choisir autant que possible les symboles inaltérables ; d'une part donc, dans l'œuvre d'art, il doit rechercher l'invisible et de l'autre il doit le représenter, par des formes ou symboles intelligibles et clairs, par des expressions vraies et naturelles.

« La définition la plus haute de l'art c'est que l'art est l'expression de l'invisible par des signes naturels qui le manifestent » (2).

Le beau qui exprime l'invisible excite la sympathie ; le laid l'antipathie. Le sublime excite la sympathie et des sentiments opposés — il attire et repousse en même temps. Le joli excite en nous la sympathie et l'amour pur sans mélange.

Le sentiment esthétique fondamental, c'est le sentiment sympathique. La disposition à reproduire ou à répéter en soi les états de la nature vivante, de l'âme humaine que les objets extérieurs manifestent, c'est la sympathie. Ressentir l'effet de la sympathie c'est ressentir l'effet esthétique fondamental que l'expression produit sur le spectateur ; ce sentiment esthétique se modi-

1. *Loc. cit.*, p. 214.

2. *Loc. cit.*, p. 230.

fie, selon qu'il s'y mêle tel ou tel sentiment accessoire.

« Le fait esthétique résulte toujours du rapport de deux termes différents, l'objet et le sujet : l'objet qui, par l'expression, agit sur le sujet ou le spectateur ; le sujet ou le spectateur qui, par la sympathie, reçoit l'action de l'objet.

L'expression, c'est dans l'objet, la manifestation d'un certain état d'âme. La sympathie, c'est, dans le sujet, la répétition d'un certain état de l'âme que l'objet manifeste.

La manifestation dans l'objet d'un certain état de l'âme ou l'expression, c'est le pouvoir esthétique.

La reproduction dans le sujet du certain état de l'âme que l'objet manifeste ou la sympathie, c'est le sentiment esthétique (1).

Le pouvoir esthétique produit infailliblement chez le sujet contemplant le sentiment esthétique et le sujet ressent alors le plaisir sympathique ou esthétique.

Mais d'où vient ce plaisir de la sympathie ? Jouffroy nous répond, que ce plaisir vient, tout d'abord de la découverte à travers la matière (forme ou symbole) de l'invisible (force). Ensuite du fait que nous sommes mus sans dépense d'activité, puisque l'activité vient du dehors par la sympathie. Et, en troisième lieu, du passage d'un état à un autre état ; du passage de notre état initial à l'état où nous jette la sympathie (2).

Dans l'œuvre de Jouffroy, il y a de plus une grande foule de remarques et d'observations psychologiques

1. *Loc. cit.*, p. 263.

2. *Loc. cit.*, p. 271-273.

accessoires, très fines et intéressantes que nous ne pouvons pas reproduire ou résumer ici.

Bref, l'art pour Jouffroy, est l'effet de la sympathie éprouvée pour l'invisible exprimé par des symboles.

Tout en reconnaissant que l'œuvre de Jouffroy forme un système clos et que même la métaphysique n'en est pas absente, il faut dire aussi que c'est sur des données psychologiques intéressantes que ce système repose. La sympathie est une donnée psychologique, qu'on peut étudier et approfondir — de même on peut étudier le besoin d'exprimer qui tourmente l'artiste.

La psychologie d'ailleurs, à l'époque de Jouffroy était encore bien pauvre ; c'est donc un très grand mérite du *Cours d'esthétique* d'avoir orienté l'esthétique vers la voie psychologique, qui est sa propre voie, en la tirant de la métaphysique, vers laquelle l'influence de Cousin la poussait de plus en plus.

L'influence de Jouffroy, si nous jugeons d'après le nombre de ceux qui ont repris ses idées, fut considérable (1).

En 1865, F. Bouillier, dans son livre *Du plaisir et de la douleur* (2), livre à tendances scientifiques, reprend la théorie de Jouffroy, à propos du plaisir esthétique. Le plaisir que nous prenons « aux spectacles des manifestations diverses de l'activité hors de nous », provient de la sympathie. Si nous sommes témoins des efforts

1. Dans un livre du D^r J. M. Amédée Guillaume, intitulé : *Du bon et du beau* (Question extraite du second volume de la *Physiologie des sensations* 1848), nous trouvons la théorie que les caractères du beau excitent en nous la sympathie (*Loc. cit.*, p. 185). Nous sommes dans l'impossibilité de dire si le D^r Guillaume a lu les théories de Jouffroy.

2. Francisque Bouillier, *Du plaisir et de la douleur*, 1865.

d'une activité analogue à la nôtre, notre sympathie s'émeut, nous nous intéressons à cette activité et nous éprouvons du plaisir ou de la douleur suivant qu'elle réussit ou échoue, tout comme s'il s'agissait de nous-mêmes, à un degré un peu moindre toutefois. Or notre sympathie a des préférences : « Les individus qui, dans la même espèce, sont les mieux doués et *expriment* au plus haut degré l'activité et la vie, voilà ceux qui excitent davantage notre sympathie (1).

On trouve dans ce passage, la théorie de l'expression ; la force ou l'invisible de Jouffroy, est remplacé par la vie ou l'activité.

Il faut citer aussi, non pour l'intérêt qu'ils présentent mais pour leur grand volume et la peine qu'ils nous ont donnée à les lire, les livres de l'abbé Prosper Gaborit (2), traitant du beau et reproduisant l'idée de l'expression de l'invisible de Jouffroy.

L'abbé Gaborit pense qu'on peut définir l'expression : « toute révélation de l'invisible par les formes sensibles. Mais l'abbé Gaborit, qui apprécie d'ailleurs Jouffroy, lui reproche de mettre l'essentiel de la beauté dans la sympathie qui n'est qu'un effet sur nous et « ... non un caractère de l'objet considéré en lui-même » (3). Cette critique, bien médiocre, à elle seule, donne la mesure de l'esprit qui informe cet ouvrage.

Al. Dumont, au contraire, développe assez intelligemment les idées de Jouffroy, dans une brochure publiée

1. *Du plaisir et de la douleur*, p. 78.

2. *Le Beau dans la nature et dans les arts*, 2 vol., 1871. — *La Connaissance du beau*, 1899.

3. *Le Beau dans la nature*, etc., p. 202.

en 1876 (1). L'origine du plaisir que nous procure le sentiment du beau, se trouve dans la sympathie. Le beau, d'autre part, est une force qui s'exprime par des signes. Dumont, du reste, fait des réserves fort peu intéressantes.

L'expression constitue l'idée génératrice de la *Métaphysique du beau* (1878) de l'abbé Bouédrou, brochure tout à fait insignifiante.

2. C'est Sully Prudhomme (2) qui est le véritable héritier spirituel de Jouffroy ; son livre, fort important sur *l'Expression dans les beaux arts*, demande un examen sérieux.

Sully Prudhomme développe une théorie générale de l'expression et de la sympathie, qu'il applique ensuite aux arts.

La propriété que nous possédons de reproduire dans notre intérieur les états de l'intérieur d'autrui est la plus complète manifestation de la sympathie » (3). Dans la sympathie, notre âme reconnaît une de ses qualités dans une sensation physique venue du dehors. Pour que cette sensation soit expressive, il faut qu'elle ait quelque caractère commun avec un état moral de l'être humain qui perçoit. En d'autres termes, comme nous ne pouvons connaître l'intérieur des autres êtres ou choses — nous jugeons toujours par des ressemblances ou dissemblances avec notre propre intérieur. Nous prêtons tou-

1. Al. Dumont, *Etude sur l'esthétique*. Paris, 1876.

2. Sully Prudhomme, *l'Expression dans les beaux arts, application de la psychologie à l'étude de l'artiste et des beaux arts*. Lemerre, éd. 1883.

3. *Loc. cit.*, p. 95.

jours notre âme, non seulement à nos semblables, mais même aux êtres inférieurs, et jusqu'aux choses inanimées. « En général une bête ne nous paraît laide que par notre invincible propension à y chercher quelque chose de la figure humaine » (1).

Ce fait est l'origine de l'anthropomorphisme — et Sully Prudhomme donne une excellente analyse de ce phénomène.

« On peut dire qu'en général les formes des minéraux, des végétaux et des animaux qui peuplent la terre, au lieu de nous représenter les essences latentes qui les revêtent, ne font à nos yeux, avant toute réflexion, qu'imiter et symboliser l'essence humaine; nous la leur prêtons à des degrés divers dans la mesure où ces formes le comportent. Ainsi la plupart des objets tirent pour nous leur expression de quelque rapport vague avec la physionomie de l'homme, depuis le rocher et la plante jusqu'au singe. La poésie entière en fait foi » (2).

C'est là une différence entre la théorie de Jouffroy et celle de Sully Prudhomme. Tandis que Jouffroy pense qu'on sympathise avec ce qu'il appelle la force, que le symbole exprime — ainsi on peut sympathiser avec la force d'un caillou, pour la simple raison que cette force est de même essence que l'âme humaine — Sully Prudhomme trouve qu'on sympathise avec un objet parce qu'on lui prête l'essence humaine. Cette différence dans la conception de la sympathie, est appréciable; voici pourquoi : chez Jouffroy en acceptant que la force du

1. *Loc. cit.*, p. 102.

2. *Loc. cit.*, p. 104.

caillou (c'est Jouffroy qui donne cet exemple) et l'âme humaine sont d'essence identique, on fait des concessions à la métaphysique. Au contraire, dans l'œuvre de Prudhomme, l'âme humaine est projetée ou prêtée aux objets, et cela par un acte de notre propre conscience. Ainsi du domaine de la métaphysique nous sommes transportés dans la psychologie.

Sully Prudhomme distingue deux sortes d'expression. Ces distinctions fines et difficiles à saisir du premier coup, nous ferons mieux comprendre sa façon de concevoir le fait essentiel : la sympathie.

« La perception expressive nous révèle ou bien uniquement notre propre état intérieur qui y correspond, comme lorsque l'azur du ciel éveille en nous un sentiment de joie sereine, ou bien l'état intérieur d'autrui, comme lorsque nous voyons un visage irrité. Dans le premier cas, l'expression ne fait que nous révéler à nous-mêmes, elle est subjective ; dans le second cas, elle nous renseigne sur autrui, elle est objective (1). » C'est à plusieurs reprises, et dans des longues pages que Sully Prudhomme essaie de mieux mettre en évidence cette distinction. « En résumé, écrit-il, toutes les formes, dans la nature, ont plus ou moins la propriété d'émouvoir l'homme par sympathie et par conséquent d'être expressives pour lui, mais leur expression est tantôt objective et réelle, tantôt subjective et, dans ce cas, imaginaire, quand on lui attribue un objet extérieur qui n'existe pas. L'expression subjective, c'est-à-dire celle à laquelle ne correspond pas un intérieur dans un être existant hors

1. *Loc. cit.*, p. 90.

de nous, nous révèle du moins notre propre intérieur, et en cela elle n'est point erronée, pourvu que nous résistions aux entraînements de l'anthropomorphisme, qui la dénature et l'objective (1). »

Sully Prudhomme applique cette division de l'expression aux beaux arts. « Les arts purement décoratifs, l'architecture, et par excellence la musique ne procèdent de l'artiste que par expression subjective : les combinaisons de couleurs, de lignes, de notes qu'il crée n'ont pas de modèles extérieurs, elles expriment ses propres émotions et ses propres pensées ; ses œuvres ont pour lui-même une expression subjective. Mais leur expression, dans une certaine mesure, devient objective, quand elles sont regardées ou entendues par d'autres que leur auteur, car c'est l'état moral de celui-ci qu'elles révèlent... Dans les autres arts, dans la peinture et la sculpture, l'œuvre exprime un objet extérieur à l'artiste qu'il a dû comprendre et interpréter ; l'expression en est donc objective pour lui comme pour ceux qui la voient (2). »

Et embrassant d'un seul coup d'œil toute sa théorie, Sully Prudhomme conclut ainsi : « En résumé, depuis l'extérieur du rocher jusqu'à celui de l'homme, en passant par les innombrables variétés d'aspect des plantes et des animaux, toutes les choses de la nature, par cela

1. *Loc. cit.*, p. 119.

2. *Loc. cit.*, p. 176-177. A un autre endroit, Sully Prudhomme écrit : « Nous disons qu'une œuvre d'art est objective quand elle exprime une essence latente avec laquelle l'auteur de cette œuvre a dû sympathiser, mais qui n'est pas la sienne propre. » Et d'autre part « nous disons qu'une œuvre est subjective quand par elle l'artiste n'a prétendu exprimer que sa propre essence latente. » *Loc. cit.*, p. 226.

seul qu'elles impressionnent nos sens, font naître en nous un ébranlement qui se propage jusqu'à notre intérieur pour y devenir expressif, c'est-à-dire que nous sommes enclins à supposer sous l'extérieur un intérieur analogue au nôtre, et cette présomption, parfaitement justifiée quand nous regardons un homme, l'est de moins en moins à mesure que l'être considéré est en quelque sorte moins humain, et elle devient purement illusoire quand l'objet est inerte et n'a, dans son essence, plus rien d'humain (1). »

Appliquons maintenant ces idées, spécialement aux beaux arts et à l'artiste.

L'artiste doit posséder, avant tout, « l'aptitude à être sympathiquement excité (2) » et, selon l'art auquel il s'applique, un sens particulièrement aiguë et délicat (3).

L'artiste exprime, au moyen de la forme, l'essence latente (l'âme), avec laquelle il sympathise. Et nous jouissons esthétiquement, quand nous sympathisons, à notre tour avec l'œuvre de l'artiste. Mais l'artiste ne sympathise avec son objet qu'à travers sa propre personnalité. Ainsi, son œuvre portera toujours la marque de cette personnalité.

« Notre analyse de l'expression, appliquée à l'étude de l'artiste, nous permet maintenant de mieux définir l'influence de son tempérament sur ses compositions. Par la sympathie, en effet, s'associe à la perception sensible un état intérieur ayant quelque caractère commun

1. *Loc., cit.*, p. 189.

2. *Loc. cit.*, p. 225.

3. Cette idée fut développée par S. Prudhomme, dans le premier chapitre de son livre, chapitre intitulé : *les Sens chez l'artiste*.

avec celle-ci ; or cet état intérieur participe du tempérament du sujet dont il n'est qu'une modification ; on peut comparer le sujet sympathiquement excité à un miroir métallique qui, tout en réfléchissant l'objet, en altère l'image par sa propre couleur et sa courbure. Cette altération de l'objet par le tempérament qui le réfléchit constitue tout l'intérêt de l'œuvre d'art, car c'est cette interprétation qui lui donne sa raison d'être ; sinon, il faudrait dire avec Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ! (1) » Et, dans un autre passage, encore plus caractéristique, Sully Prudhomme nous dit : « Quelle est donc la fonction de l'artiste ? Il interpose entre une essence latente et nous son propre tempérament, à travers lequel il nous la montre, de sorte que nous sympathisons avec ce que son œuvre nous exprime, et elle nous exprime seulement la part de l'essence latente avec laquelle il a lui-même sympathisé, c'est-à-dire son idéal. Ainsi, jouir d'une œuvre d'art, c'est goûter, au moyen de la forme, la joie de sympathiser avec l'idéal d'autrui (1) ».

Sully Prudhomme est amené — tout naturellement, par sa théorie qui consacre dans le fait sympathique le premier rôle à notre âme ou notre moi — il est amené, disons-nous, à voir dans la personnalité de l'artiste, une chose capitale, un élément prépondérant de l'œuvre d'art.

Cette théorie de la personnalité, était très en vogue à

1. *Loc. cit.*, p. 227.

2. *Loc. cit.*, p. 410-411.

l'époque où Sully Prudhomme écrivait son livre. Dans les théories artistiques de Zola ou des autres naturalistes, nous trouvons, comme thèse principale, que l'art est la nature vue à travers un tempérament. Nous nous bornons à signaler cette coïncidence, car plus loin nous nous occuperons plus complètement de cette question de la personnalité de l'artiste.

Sully Prudhomme, après avoir montré le rôle de l'artiste, se pose la question de la nature du beau. Ici, il improvise toute une théorie, qui joue le rôle d'un *deus ex machina*.

L'âme humaine aspire au bonheur — mais ses aspirations dépassent ses joies réalisables — l'âme alors rêve à l'inaccessible — cette rêverie est par excellence l'extase — contempler, c'est regarder avec extase — admirer c'est jouir de la contemplation en jugeant la chose contemplée. « Or ce qu'on admire dans la chose contemplée c'est la beauté, à savoir, l'expression du bonheur idéal par une perception sensible éminemment agréable (1). »

« Le beau, par sa nature même, est donc impossible à définir d'une manière adéquate, puisqu'il implique un élément indéterminé, l'idéal, qui est l'irréalisable auquel l'âme ne peut que rêver et aspirer (2). »

Le beau n'est pas le même pour tous, car exprimant l'idéal que chacun se fait du bonheur, il varie avec les tempéraments et les situations morales, sociales, etc., de chacun.

La joie que le beau fait ressentir est grave et fait couler

1. *Loc. cit.*, p. 250-251.

2. *Ibid.*

des larmes « car il s'y mêle une haute mélancolie causée par le sentiment de l'inaccessible (1). »

Le sublime diffère du beau. « Le beau fait naître l'extase, sentiment d'une distance infranchissable entre la vie terrestre et la vie pleine et supérieure, à laquelle l'âme aspire. Le sublime soulève l'enthousiasme, c'est-à-dire la surprise admirative qu'on éprouve en voyant que cette distance dans un cas extraordinaire, est franchie contre toute attente. Tandis que la beauté n'est que l'idéal rêvé le sublime est l'idéal exceptionnellement réalisé (2). »

Cette explication du beau et du sublime, par un idéalisme psychologique, ne peut que nous étonner, car elle ne cadre pas bien avec les idées centrales et les thèses essentielles du livre entier.

Mais ce n'est pas le seul défaut du livre. Sully Prudhomme veut faire œuvre de science — là encore on trouve l'influence du courant contemporain que nous examinerons plus loin — et, il s' imagine, qu'en employant certains mots fabriqués ou à consonnance scientifique, pour décrire les faits, en employant certains tours de phrase d'allure scientifique, il peut s'élever jusqu'à la vérité objective et atteindre à la science. En réalité, il n'arrive qu'à rendre obscurs — et parfois intelligibles — des faits qu'on peut très bien décrire dans la langue usuelle de la psychologie. Tout cet appareil scientifique est donc inutile et encombrant dans ce livre, qui possède cependant de réels mérites.

1. *Ibid.*

2. *Loc. cit.*, p. 252.

Tout d'abord, en examinant les différents arts, Sully Prudhomme tâche de mettre en relief ce que chacun d'eux possède de particulier — ainsi, il évite les divagations habituelles des littérateurs écrivant sur l'art.

Ensuite, la théorie de Jouffroy, qu'il développe dans ses grandes lignes d'une façon analogue, se trouve enrichie de constatations nouvelles qui supposent une analyse psychologique des plus pénétrantes.

Enfin, comme nous l'avons vu, il remplace une théorie métaphysique, par une hypothèse psychologique. Ce livre donc, tout en n'ayant pas l'importance du *Cours* de Jouffroy, porte la marque d'un sincère tempéramen d'artiste, renferme un grand nombre d'observations et reste une étude de second ordre sans doute, mais que l'on ne saurait négliger.

CHAPITRE IV

1. Les théoriciens de second ordre, après Cousin.
Deux théoriciens Suisses. — 2. R. Toppfer. — 3. A. Pictet.

1. Les théories secondaires, sans importance et sans originalité, doivent être consultées pour deux raisons : tout d'abord elles indiquent comment l'influence des grands maîtres s'exerça ; de quelle manière on comprit leurs doctrines ; sur quels points les contemporains s'arrêtèrent surtout ; secondement, elles nous montrent les courants de l'opinion, le milieu existant ; ainsi nous pouvons mieux saisir d'où sont sorties les grandes personnalités futures, quelles idées elles ont dû bousculer et renverser pour arriver à leur plein épanouissement.

En commençant le *xix^e* siècle, nous avons vu, comment, à côté de quelques rares esthéticiens personnels mais peu importants, l'opinion générale faisait de l'art une branche de la morale, un instrument du progrès politique et social. Ainsi, Cousin par exemple, pour ses contemporains, apparaissait, en proclamant la souveraineté et l'indépendance de l'art, comme un vrai révolutionnaire, un théoricien de l'avenir, défendant une doctrine libérale, pleine de promesses, cheminant vers la vérité absolue.

Examinons maintenant ces théoriciens secondaires après Cousin, pour voir à quels courants ont obéi entre

1818 et 1882, ceux qui n'ayant pas une personnalité assez forte pour résister au courant, sont emportés par lui.

Le baron Massias, dans son gros livre sur le beau et le sublime (1), nous présente une théorie de transition. Après un travail préparatoire de distinction entre les mots : esprit-matière, beau-sublime, ordre-rapports, Massias nous annonce d'une part que le beau « est ce qui conduit à une admiration raisonnée, réfléchie », et d'autre part que « le sublime est le contact électrique entre notre nature et l'infini ; nous sentons la commotion sans pouvoir l'analyser » (2). La vérité, l'utilité, la grandeur sont des éléments dont se compose le beau.

Le baron Massias, qui met en évidence l'influence morale et sociale des beaux arts, ne manque pas de considérer le beau idéal comme but de l'art. « Le beau idéal est l'ensemble des perfections disséminées sur les individus, et réunies dans le type de l'espèce, type conçu par l'intelligence, et, à divers degrés, réalisable dans les œuvres du génie » (3).

On trouve aussi, dans ce livre, une vague théorie de l'expression de la parole et du langage, analogue à celle de Condillac, mais réduite à un état nébuleux.

C'est à partir de 1830 ou 1835 que nous rencontrons dans presque tous les écrits secondaires sur l'esthétique, l'influence de V. Cousin.

Parallèlement à toutes ces théories idéalistes et platoniciennes, nous trouvons, en grand nombre aussi, les théories esthétiques qui s'inspirent de l'idée religieuse et

1. Le baron Massias, *Théorie du beau et du sublime*, 1824.

2. *Loc. cit.*, p. 16.

3. *Loc. cit.*, p. 256.

surtout du catholicisme. Comme les tendances de ces deux courants ne sont pas contraires, plus d'une fois nous les trouvons réunies dans le même ouvrage. A l'origine même, nous avons vu, qu'à côté de Cousin, Lamennais soutenait à peu près les mêmes doctrines, avec, en plus, le point de vue religieux.

La liste de ces travaux, qui n'apportent rien de nouveau, est ennuyeuse; nous les passerons rapidement en revue, en commençant par ceux qui se rattachent à Victor Cousin.

Mazure (1) distingue à côté du beau idéal, essentiellement un, nécessaire, absolu, le beau phénoménal qui se manifeste par l'intermédiaire de nos sens dans les ouvrages de la nature. Mazure critique les théories de Kératry qui tendent à confondre le beau et l'utile. Entre autres raisons Mazure expose celle-ci : le beau est absolu, tandis que l'utile ne l'est pas. Ne voilà-t-il pas une raison décisive ?

L'unité et la variété sont les deux principes du beau.

Dans son second livre, Mazure intitule sa théorie *symbolisme*. Ce qui est beau, dit-il en substance, c'est l'idée. Le symbole est le confluent de la forme et de l'idée ; la beauté ne saurait exister sans leur réunion. Donc le symbole est le mot fondamental de toute théorie.

Descuret reprend avec quelques variantes, quelques années plus tard, la même thèse (2). Le beau est « ce qui plaît toujours et partout, ce qui est beau universel-

1. M.-P.-A. Mazure, *Cours de philosophie*, 1835 (Un chapitre consacré à l'esthétique, p. 173) ; *Philosophie des arts du dessin*, 1838 (478 pages).

2. F. Descuret, *Théorie morale du goût*, etc., 1847 (430 pages).

lement (1) ». La variété et l'unité sont les conditions du beau : ici Descuret cite le Père André. Enfin le beau est l'éclat du vrai et du bien ; ainsi la trilogie de Cousin reprend ses droits.

Même théorie dans la *Métaphysique de l'art* de Mollière (2) ; mais comme l'auteur est croyant, sa métaphysique est toute empreinte d'esprit religieux.

L'art est la recherche du beau, splendeur du vrai, pour conduire l'homme au bien (3). A propos de la question de l'imitation de la nature, l'auteur utilise le dogme... du péché originel. En effet, le beau absolu est Dieu et à l'origine ce beau était répandu dans le monde. Mais par suite du bouleversement qui a suivi la faute de l'homme, le beau est demeuré dans la nature, mais il y est le plus souvent voilé et mélangé avec le laid. C'est à l'artiste de chercher, de créer, en choisissant dans la nature, le beau secondaire, reflet du beau absolu.

Nous donnons ce spécimen des théories de Mollière, pour qu'on puisse apprécier le charme ingénu de ses théories bibliques. Elles sont développées tout au long, dans un fort volume de 488 pages.

Tissandier (4), qui un an après Mollière, soutient les mêmes idées, commence son livre par une critique acharnée de la méthode de Jouffroy. L'analyse psychologique ne plaît pas à Tissandier, car avant d'analyser le sentiment éprouvé devant une œuvre belle, il faut

1. *Loc. cit.*, p. 183.

2. Antoine Mollière, *Métaphysique du beau*, 1849 (488 pages).

3. *Loc. cit.*, p. 180.

4. J.-B. Tissandier, *l'Esprit de la poésie et des beaux arts, ou théorie du beau*, 1850 (382 pages).

savoir si l'objet beau l'est vraiment. Comment reconnaître la beauté, si l'on ne connaît d'abord les caractères du beau ? Donc avant tout la raison doit construire le beau absolu.

Tissandier pense que l'art est du langage et que les beaux arts se fondent sur l'association des idées. L'idée religieuse est leur point de départ, leur idée génératrice (1).

Dans le fait esthétique, il y a un jugement absolu et un sentiment variable, etc.

Paillot de Montabert (2), dans son *Traité de la peinture*, se rapproche des principes de Batteux, qui, étant déjà ancien, lui apparaît comme une autorité indiscutable. Mais dans son *Artistaire*, il se rattache aux idées de tout le monde. Les beaux arts sont d'essence supérieure, car ils sont révélateurs du beau qui est Dieu et du principe divin qui est l'unité (3). L'idée du beau est une surtout la terre ; l'art est un et incorruptible.

Les théories de Cousin subissent le sort de tous les êtres.

La dissolution — cette loi de la mort — les poursuit. Ainsi, peu à peu, elles apparaissent pâles, sans formes précises, méconnaissables, sans couleur, sous l'aspect d'un vague idéalisme académique, dans les écrits de ses successeurs.

Charles Blanc (4), dans ses différents livres, soutient

1. *Loc. cit.*, p. 45.

2. Paillot de Montabert, *l'Artistaire*, 1855 (354 pages); *Traité complet de la peinture*, 1828, 2 vol. (1798 pages).

3. *L'Artistaire*, p. 7 à 12.

4. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, 1867; *Grammaire des arts décoratifs*, 1882; *la Sculpture*, 1888. Tous ces

cet idéalisme vague, dernière incarnation de la théorie de Cousin — et qui est qualifié par les critiques, tantôt de théorie académique, tantôt de spiritualisme classique. Peu importe le nom ; l'essentiel à noter c'est qu'elle n'a plus de corps ; cette pauvre théorie est constituée par quelques mots vagues, vaguement assemblés, pour un but encore plus vague.

C'est encore ce spiritualisme, que Chassang va chercher jusque chez les Grecs, à la même époque — et il le trouve partout (1).

Beulé, en 1867, expose aussi ces mêmes idées dans ses *Causeries sur l'art* (2) ; et David Sutter essaie de les expliquer à ses élèves à l'Ecole des Beaux-arts, un an après (3).

Nous avons dit, qu'à côté du mouvement qu'on peut rattacher à Cousin, il en existe un autre, très important, qui tout en n'étant pas en opposition avec l'idéalisme de Cousin, se rapproche surtout des théories de Lamennais.

Il est très intéressant ce courant qui a pour but l'annexion (le mot réunion n'étant pas propre) du domaine de l'art à celui de la religion.

Déjà avant la théorie de Lamennais, nous trouvons une apologie du christianisme dans la philosophie de l'art de Robert (4) ; et une liaison étroite entre l'art, la morale et la religion, dans une étude de Bignan (5).

livres de Ch. Blanc présentent au point de vue technique et artistique, de grands mérites justifiant la renommée de l'auteur.

1. A. Chassang, *le Spiritualisme dans l'art et la poésie des Grecs*, 1867.

2. E. Beulé, *Causeries sur l'art*, 1867.

3. D. Sutter, *Cours d'esthétique générale et appliquée* (Discours d'ouverture), 1868,

4. Cyprien Robert, *Essai d'une philosophie de l'art*, 1836.

5. A. Bignan, *Essai sur l'influence morale de la poésie*, 1838.

Boulland (1) pense que l'art a sa source dans le sentiment religieux. Boulland, bien que docteur en médecine, démontre aussi que la religion catholique est la meilleure source d'art.

Couder (2) développe des idées analogues avec moins d'adresse que Victor de Laprade (3).

« L'art, écrit de Laprade, est une de ces richesses qui germent de l'idée religieuse ; c'est la fleur d'une religion comme l'héroïsme et la sainteté sont les fruits. »

« Dieu, écrit-il ailleurs, au sein de qui, suivant la parole de l'apôtre, vivimus, movermur et sumus, est le principal, l'éternel, osons-le dire, le seul objet de la science, de la poésie et des arts. »

Henri Houssaye (4), comme Lamennais, fait dériver l'art des croyances religieuses et écarte du problème la question de l'influence du climat ou de la race.

Le R. P. Félix (5) fait son saint devoir en offrant à l'art l'idéal divin, de la même façon que l'abbé Gaborit que nous avons cité dans le chapitre sur Jouffroy.

F. Clément (6) et le P. Charles Clair (7) soutiennent des idées analogues. Ce dernier pense que le beau est la splendeur du vrai et du bien ; que la beauté, la bonté et

1. Aug. Boulland, *Mission morale de l'art*, 1852.

2. Aug. Couder, *Considérations sur le but moral des beaux-arts*, 1866.

3. V. de Laprade, *Questions d'art et de morale*. 1861 ; *le Sentiment de la nature avant le christianisme*, 1866.

4. Henri Houssaye, *Etudes sur l'art grec. Histoire d'Apelle*, 1867.

5. R. P. Félix, *l'Art devant le christianisme*, 1867.

6. Félix Clément, *Quelques mots sur la mission des beaux arts*, 1878.

7. Le P. Ch. Clair, *le Beau et les beaux arts : Notions d'esthétique*, 1882.

la vérité sont des attributs de Dieu, et que Dieu est la source du beau absolu. Ces doctrines, on le reconnaîtra facilement, n'étaient point faites pour alarmer le public bien pensant.

2. Rod. Toppfer et Ad. Pictet qui ont traité, celui-ci d'une façon beaucoup plus approfondie que celui-là, le problème du beau, sont tous les deux de Genève. Mais comme leurs ouvrages sont écrits en français, et comme les auteurs français ne manquent pas de les citer très souvent, nous croyons que leurs théories peuvent trouver une place hospitalière dans une histoire des systèmes esthétiques français.

Le livre de Toppfer, qui porte ce charmant titre : *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* (1), n'est pas un système, dans le sens rigoureux du mot, et il n'a pas non plus la prétention de l'être.

L'art, selon le peintre Genevois, imite la nature. Mais de quelle nature est-elle cette imitation ? « Par quoi cette imitation qui est, à tant d'égards, inférieure au beau modèle de la nature, lui est-elle cependant à d'autres égards supérieure ? » (2) L'imitation exacte, la copie de la nature, est sans valeur ; autrement, la plus belle œuvre d'art serait une photographie. L'imitation n'est pas le but de l'art, mais une condition, un moyen. L'artiste en imitant transforme la nature, car il essaie de trouver l'expression du sentiment qu'il éprouve. D'ail-

1. Rod. Toppfer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ou Essai sur le beau dans les arts*. Paris, 2 vol. in-12°, 1847. A consulter : T. Gautier, *le Beau dans l'art d'après M. Toppfer*, (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} sept. 1847).

2. *Loc. cit.*, vol. I, p. 202.

leurs, les vrais artistes ne peuvent pas imiter la nature sans la transformer. Si vingt-quatre peintres copient un même âne, aucun des vingt-quatre tableaux ne se ressemblera — le calque n'a rien de commun avec l'art. « L'artiste, nous dit Toppfer, voit, il sent, il veut exprimer ce qu'il sent, l'imitation se présente, il en use : c'est tout l'art... partout j'ai fait voir la copie matérielle altérée à la fois et vivifiée par un élément entièrement étranger au modèle, et provenant directement de la pensée du peintre » (1). Ailleurs Toppfer écrit : « Le beau de l'art procède absolument et uniquement de la pensée humaine affranchie de toute autre servitude que de celle de se manifester au moyen de la représentation des objets naturels » (2). Ainsi les objets imités ne sont que des signes, des symboles de la pensée de l'artiste, de la personnalité du créateur. « Dans l'art les objets figurent non pas comme signes d'eux-mêmes envisagés comme beaux, mais essentiellement comme signes d'un beau dont la pensée humaine est absolument et exclusivement créatrice. » A plusieurs reprises et très longuement, Toppfer revient à cette conception symboliste : « Ainsi donc, il est si vrai que dans l'art élevé à son plus haut terme, c'est-à-dire là justement où la somme du beau est la plus grande, les objets naturels ne figurent que comme signes en grande partie conventionnels d'une conception de beauté et point essentiellement comme signes d'eux-mêmes, que si toute tradition, toute trace du rapport conventionnel qui lie entre

1. *Loc. cit.*, vol. I, p. 231.

2. *Loc. cit.*, vol. II, p. 33.

« le signe et la conception de beauté vient à se perdre le signe demeure incompris et le sens esthétique obscur » (1).

C'est pour cette raison exactement, que le beau d'une époque n'est qu'imparfaitement ou pas du tout le beau d'une autre époque. On exprime le beau par des signes conventionnels ; mais, parfois, ces signes deviennent de plus en plus obscurs « il en résulte que cette partie esthétique de moins en moins comprise finit par échapper à l'appréciation de la foule pour n'être plus que du ressort de quelques experts (2) ».

L'art, selon Toppfer, est la langue du beau. « Or, ainsi que toute langue, précisément parce qu'elle est fondée aussi sur des bases conventionnelles, ne se comprend pas par le fait seul qu'on l'entend parler, de même, tout ouvrage d'art ne se comprend pas non plus, par le seul fait qu'on le regarde (3). »

Dans l'œuvre d'art on doit chercher, avant tout, la conception personnelle de l'auteur, sa personnalité, un reflet de sa pensée et de sa vie. C'est, ce que l'artiste ajoute à la beauté de la nature qui produit le beau de l'art — car, ces deux beautés diffèrent, selon Toppfer. Voici deux chênes, dont l'un est beau et l'autre ragot ; en les copiant, l'art les rend tous les deux beaux. « Il est clair déjà que ce chêne, issu de Ruysdael, dit des choses que notre chêne, issu de gland, ne disait pas du tout, et que si de la terre il sort des chênes beaux à la vérité, ce n'est pas néanmoins ce beau issu de la terre

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 138.

2. *Loc. cit.*, vol. II, p. 141.

3. *Loc. cit.*, vol. II, p. 147-148.

au moyen du chêne, mais ce beau issu de Ruysdael au moyen de l'art, qui ravit, qui transporte l'amateur (1). » Seule la pensée humaine crée le beau de l'art.

Le beau, tant pour sa conception que pour sa création ne dépend point des facultés ordinaires, mais d'une faculté spéciale : *la faculté esthétique*. Ni le raisonnement, ni le jugement ne peuvent produire le beau et c'est une erreur de la critique d'art de juger les produits de la faculté esthétique avec des facultés toutes différentes. Cette faculté esthétique ne peut être éduquée, ni par la culture intellectuelle, ni par l'exercice, mais seulement par le contraste avec le beau.

Il y a trois attributs primordiaux propres au beau : la simultanéité, l'unité, la liberté. La simultanéité présente à l'esprit l'ensemble de l'œuvre ; elle peut, pour des œuvres de grande envergure n'être d'abord que partielle, mais elle est indispensable. L'unité esthétique ne doit pas être confondue avec l'unité rationnelle ; elle vise à faire de l'œuvre non pas seulement un tout, mais une création vivante ; l'unité esthétique donne à l'œuvre son individualité. La liberté consiste en ce que la faculté esthétique doit poursuivre le beau seul. En conséquence Toppfer condamne l'intention philosophique ou morale dans l'art. Les règles sont les barrières du beau ; comme telles, elles sont utiles, mais il ne faut pas qu'elles s'étendent trop, et qu'elles introduisent le rationnel dans l'esthétique.

Toppfer, examinant les différentes définitions du beau, les trouve toutes insuffisantes ; la nature du beau

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 27.

échappe à l'analyse. Pourtant, presque tous les auteurs sont d'accord sur cette proposition : la beauté suprême réside en Dieu. C'est devant cette formule que Toppfer s'incline. C'est parce que le beau dans son essence est Dieu qu'il échappe à l'analyse. « Si nous n'avons su et si nous ne saurions trouver jamais ni par nous-mêmes ni par d'autres une définition du beau, cela vient précisément de ce que le beau, hors de sa sphère divine, n'étant jamais que relatif, d'une part aucune définition ne saurait en saisir les éléments essentiels dans le relatif, tandis que d'autre part aucune définition ne saurait les embrasser dans l'absolu » (1).

Pour la question du vrai et du beau, l'auteur accepte simplement le mot qu'il attribue à Platon : le beau est la splendeur du vrai — et que le philosophe grec n'aurait jamais pu prononcer sans contredire sa propre doctrine.

3. Si la théorie de Toppfer, qui voit dans l'art l'expression de la pensée humaine, est peu métaphysique, celle d'Adolphe Pictet (2) fort importante, est d'une philosophie plus profonde.

Le jugement du beau présente, selon Pictet qui suit ici les conclusions de l'esthétique allemande, trois caractères : l'indépendance, la nécessité et l'universalité.

Le beau est indépendant ; il se distingue de l'agréable. « Ce dernier terme ne s'applique proprement qu'aux impressions qui flattent les sens ; il exprime une jouis-

1. *Loc. cit.*, vol II, p. 190.

2. A. Pictet, *Du beau dans la nature, l'art et la poésie. Etudes esthétiques*. Paris et Genève, 1856.

sance moins intime, moins profonde que celle du beau » (1). Le beau se distingue du bien. Pour deux raisons : 1^o l'élément phénoménal de la forme, nécessaire à la beauté, est étranger à la beauté et 2^o le plaisir du bien implique un but ; le beau ne se rapporte qu'à lui-même. Le beau se distingue de l'utile. « Ce qui caractérise partout et toujours le sentiment esthétique, c'est qu'il reste libre de tout intérêt, de tout but, de tout résultat. Le beau plaît en soi, non point parce qu'il flatte notre sensualité, non point, parce qu'il est utile ou moral, non point parce qu'il est vrai, mais tout simplement parce qu'il est beau ; et l'impression qu'il fait naître participe de cette indépendance absolue de tout rapport accessoire » (2). Ainsi le beau est tout à fait indépendant et le jugement qui l'accompagne possède ce premier caractère d'indépendance.

Ce jugement est en plus nécessaire et universel.

Quand nous avons ressenti l'impression du beau, nous ne nous arrêtons pas à cette jouissance ; nous formulons le jugement : cela est beau, auquel jugement nous attribuons une valeur universelle et nécessaire. Cette prétention à l'universalité et à la nécessité ne sait pas se justifier par des arguments logiques, mais en appelant immédiatement à elle-même (3).

L'impossibilité où se trouve le jugement de se justifier par la logique, trouve son explication dans le fait qu'il vient de l'intuition, « et il faut entendre par là une vue immédiate impliquant la réalité » (4).

1. *Loc. cit.*, p. 88.

2. *Loc. cit.*, p. 91.

3. *Loc. cit.*, p. 105.

4. *Loc. cit.*, p. 107.

Dans l'objet beau, il y a un équilibre entre l'idée et la forme — et c'est cet équilibre qui constitue la beauté. « Dans l'objet beau, ainsi que nous l'avons vu, il doit y avoir fusion, identification complète de l'intérieur et de l'extérieur, de l'idée et de la forme ; car ces deux principes, dont l'un est le sens et l'autre, le signe, ne se révèlent et ne se manifestent que l'un par l'autre, l'idée par la forme, la forme par l'idée. Il faut donc, en un mot, que dans le phénomène du beau, l'idée devienne forme, et la forme toute idée » (1).

Cette vue, toute métaphysique, tient une très petite place dans l'œuvre de Pictet. Au contraire, cet auteur consacre une belle partie de son étude à la description *des effets du beau*, chez celui qui le contemple. Les effets du beau sont ou physiologiques ou moraux.

Voici le résumé des effets physiologiques :

1^o Envahissement irrésistible de tout notre être ; toute notre attention est absorbée par le beau.

a) Immobilité du corps et de la physionomie.

b) Œil fixe et pénétrant, animé d'un éclair.

c) Le reste de la physionomie se modèle sur l'impression reçue.

2^o a) Dilatation de la poitrine.

b) Bien-être qui circule dans les membres. « On éprouve comme un sentiment de légèreté, comme une tendance à s'élever et à quitter la terre » (2).

c) Chez quelques personnes l'émotion va jusqu'aux larmes.

Voici le résumé des effets moraux :

1. *Loc. cit.*, p. 110.

2. *Loc. cit.*, p. 93.

1^o Attraction vers le beau — amour désintéressé du beau.

2^o Admiration du beau, dont le degré plus élevé est le ravissement et le degré suprême l'extase.

3^o Influence morale exercée sur nous par le beau. Tels sont les effets du beau. « Ainsi, écrit Pictet, pour nous résumer, le sentiment du beau se distingue en ceci de tout autre, qu'il nous pénètre d'une manière complète, et qu'il touche, pour ainsi dire à tous les principes de notre nature sans s'assimiler à aucun en particulier. Il flatte nos sens, mais il n'éveille point notre sensibilité; il se fait aimer, mais d'un amour désintéressé; et, sans faire appel à aucune notion morale, il nous porte vers le bien par cela seul qu'il élève l'âme en la purifiant. » (1)

L'énumération des effets du beau, est réellement d'un grand intérêt, et nous pensons qu'elle constitue la partie la plus importante du livre de l'esthéticien genevois.

Pictet examine le sublime, le ridicule et le laid. L'analyse du sentiment du sublime est la plus importante.

En premier lieu, le sublime est un fait purement esthétique, c'est-à-dire, il possède, tout comme le beau, les trois caractères : indépendance, nécessité et universalité. Les caractères du sublime sont : 1^o *la grandeur*. Il faut que l'objet soit grand par comparaison au type, à l'idée, à la classe à laquelle il appartient. Cette grandeur nous la saisissons, non par raisonnement, mais, par intuition. « L'impression que nous recevons est

1. *Loc. cit.*, p. 97. Ailleurs, Pictet définit le phénomène artistique : « un plaisir également indépendant des sens, de l'intelligence et de la morale; un plaisir qui ne relève que de lui-même. » *Loc. cit.*, p. 163.

subite, irréfléchie, absolue en elle-même (1) » ; 2° dans le beau, la forme est l'enveloppe transparente de l'idée qu'elle exprime. Dans le sublime, l'idée déborde la forme. « Pour que le beau se produise, il faut que l'idée se rende visible en descendant tout entière dans la forme ; pour que le sublime paraisse, il faut que la forme grandisse et s'élève pour atteindre, non pas à la réalisation sensible de l'idée qui reste insaisissable, mais à son expression partielle, indirecte et symbolique (2). »

Voici comment se présente le sublime : « Il y a d'abord, comme pour le beau, sensation, puis effort de l'imagination pour saisir l'ensemble de la forme par un seul acte d'intuition. Mais cet effort est vain, puisque la forme, même dans sa grandeur, ne renferme point complètement l'idée qui seule lui donnerait l'unité. Alors tourmentée de cette contradiction, l'imagination s'efforce de dépasser la forme pour la compléter ; mais ses ailes ne pouvant la soutenir au-dessus du monde sensible dans la région de l'infini, elle retombe accablée sur elle-même dans le sentiment de son impuissance et de son néant. C'est là l'élément de douleur que renferme l'impression du sublime (3). »

Et voici les effets du sublime sur l'âme humaine :

1° Le sublime élève l'âme ; 2° on éprouve une sensation de frisson, découlant de ce phénomène de crainte en présence de notre néant. En même temps il y a étonnement.

L'âme, réagissant à cette impression pénible, dégage

1. *Loc. cit.*, p. 166.

2. *Loc. cit.*, p. 174-175.

3. *Loc. cit.*, p. 176.

de la forme, l'idée qu'elle saisit : de là le sentiment d'élévation, signalé déjà.

Pictet voit dans le laid la disconvenance ou disharmonie de la forme et de l'idée ; et, dans le comique un contraste entre l'idée et la forme. Son analyse de ces deux phénomènes est peu intéressante.

Le beau, avec le vrai et le bien se confondent dans l'unité divine, d'où ils découlent.

Le système de Pictet, qui porte très distinctement l'influence de l'esthétique germanique (1), est intéressant à cause du grand nombre d'observations qu'il contient et surtout à cause de l'énumération des effets du beau, énumération qu'on oublie trop dans les autres théories.

Comme on peut le voir dès le premier coup d'œil, ce n'est pas une théorie d'une grande originalité, puisque presque toutes les idées directrices qu'elle contient, se trouvent déjà dans les esthétiques métaphysiques françaises ou allemandes de l'époque.

Notons que c'est le dernier grand système esthétique, à tendances métaphysiques, qu'on rencontre dans le xix^e siècle, écrit en français et, il faut avouer, que non seulement il n'est pas le pire mais qu'il résume bien, toutes les tendances des systèmes précédents, tout en renfermant des observations fort originales et intéressantes.

1. Et surtout de l'esthétique de Kant.

CHAPITRE V

Les lauréats de l'Académie

1. — A. Chaignet. — 2. Ch. Lévêque

L'Académie des Sciences morales et politiques, en 1858, à un de ses concours, proposa comme sujet : *la Science du beau*. Charles Lévêque fut couronné et A. Ed. Chaignet obtint une mention. Le livre de Lévêque devait avoir un avenir académique illustre. Coup sur coup, l'Académie française et l'Académie des Beaux-arts le couvrirent de lauriers.

1° Le livre de Chaignet (1) présente quelque intérêt et contient quelques idées originales.

Chaignet étudie le beau, comme presque tous les autres esthéticiens, dans le sujet et dans l'objet, ou suivant son expression : comme état d'âme et en lui-même. Les caractères de l'état psychique en présence du beau, sont : 1° le désintéressement de toute fin pratique. Si un paysan, un prêtre et un artiste admirent, tous trois, un beau chêne, les deux premiers n'admirent pas l'objet en lui-même mais seulement pour les services qu'il rend et la grandeur de Dieu qu'il montre. Leur plaisir n'est pas esthétique. « Ce qui couronne, ce qui constitue

1. A. Ed. Chaignet, *les Principes de la science du beau*. Paris, 1859-1860 (684 pages).

même l'état esthétique, c'est l'indépendance du plaisir éprouvé, dont il ne faut pas chercher la cause hors de l'objet contemplé. Malgré le nom de beau dont ils désignent leur impression, le plaisir que ressentent le prêtre et l'artisan devant le chêne, n'est pas le plaisir de la beauté » (1).

2° Le beau donne une impression d'affranchissement de la réalité ; 3° l'état esthétique est accompagné d'un besoin d'activité ; « c'est le désir de reproduire la vivante image de l'objet, ou la profonde émotion qu'il a causée ; c'est le désir d'en perpétuer, ou du moins d'en prolonger le souvenir et d'en augmenter l'intensité » (2).

Ce besoin de créer, d'exprimer une émotion ou un sentiment, est la caractéristique par excellence de l'état esthétique. Il est la source même des arts : « ... l'état esthétique qui a pour origine une impression, une modification de la sensibilité, contient en soi un acte de l'intelligence qui s'efforce de fixer et de communiquer ou l'impression ressentie, ou la beauté qui l'a produite ; passif à sa source, il a abouti à une action tellement active qu'elle est créatrice » (3). Pour cette raison, Chaignet appelle parfois l'état esthétique un acte, alors qu'ailleurs, il le nomme un sentiment — pour lui, il est les deux,

Cet acte esthétique, il le compare, comme Platon, à un acte d'amour, en y retrouvant les mêmes caractères ; désir de possession et génération pour perpétuer cette possession. Voici la conclusion de Chaignet : « Consi-

1. *Loc. cit.*, p. 51.

2. *Loc. cit.*, p. 57

3. *Loc. cit.*, p. 68.

déré dans l'homme qui goûte, le beau est une inclination naturelle et agréable de la volonté, un acte d'amour intelligent et volontaire, par conséquent personnel, accompagné d'une conception intérieure et idéale et d'un désir plus ou moins énergique d'expression d'un acte créateur plus ou moins complet (1).

Cette puissance d'expression n'existe évidemment pas au même degré chez les différents individus ; chez beaucoup elle ne se traduit que par des paroles, des exclamations ou seulement par des pensées ; chez l'homme de génie elle crée le chef-d'œuvre.

Examinons maintenant le beau dans l'objet.

Ce que l'on trouve dans l'objet beau, c'est l'idéal ; mais, pour que l'idéal se manifeste, il a besoin de s'individualiser. On voit comment la théorie de Chaignet est l'inverse de celles de Quatremère de Quincy et de Cousin, pour qui l'idéal se manifeste par le général. « ... donner par la magie du style, nous dit Chaignet, à des idées générales et abstraites, la forme de l'individualité, qui seule leur permet de vivre et d'agiter les cœurs, voilà le grand principe » (2). Ainsi, c'est l'individuel qui doit caractériser l'objet beau.

Mais alors, on peut se demander quel est le but de l'art, quelle fin poursuit-il ? Pourquoi l'homme exprime-t-il son idéal dans la forme individuelle ? Chaignet répond à cette question d'une manière très intéressante.

L'art est une fiction où l'homme, réalisant son idéal, peut s'écarter pour un instant de la vie réelle qui l'opprime. L'homme qui n'est pas complètement libre

1. *Loc. cit.*, p. 157-158.

2. *Loc. cit.*, p. 163.

se crée par l'imagination un monde où il évite toute contrainte; il refait la création et ce simulacre, dont il sait la vanité, plaît à son orgueil. « Cette conception d'une force complètement libre, échappant aux freins qui entravent sa course et rabaissant son vol ambitieux; cette création d'une individualité sinon toute-puissante, du moins indépendante, d'un absolu se reflétant et se développant dans une forme sensible et dans des actes visibles, c'est l'idéal, c'est le beau » (1).

La beauté se distingue radicalement de la vérité ; c'est une vaine fiction. « L'art est donc la production d'une apparence qui représente un idéal, c'est-à-dire une fiction. » (2) L'imagination de celui qui contemple, retrouve dans cette fiction son idéal propre. « Mais, comme par un effet d'optique, la vision céleste dont le type accompli est en moi, descend dans l'objet et se confond tellement avec lui que je les identifie ; la forme est alors transformée, l'objet est idéalisé, spiritualisé, à tel point que je ne le distingue plus de l'idéal : je dis alors qu'il l'exprime » (3).

Le but de l'art est d'exciter « l'esprit à produire en soi l'idéal le plus conforme à celui qu'a conçu l'artiste et plus parfait si possible » (4).

La beauté, cette conception idéale, avons-nous dit, est une fiction, mais une fiction qui contribue au bonheur de l'homme. « C'est le rêve éveillé de la vie. Sans elle l'homme pourrait-il vivre ? Entre la matière qu'il

1. *Loc. cit.*, p. 169.

2. *Loc. cit.*, p. 174.

3. *Loc. cit.*, p. 178.

4. *Loc. cit.*, p. 188.

méprise et Dieu qui l'accable, sa pensée partagée pourrait-elle ne pas succomber ? » (1).

Il n'existe ni de beau moral, ni de beau matériel, ni de beau religieux, ni de beau naturel — le seul beau qui existe c'est le beau esthétique qui reflète l'idéal.

Telles sont les idées directrices de ce livre et, on doit avouer qu'elles sont fort intéressantes. Malheureusement la lecture du livre est très difficile à cause du manque de composition, de l'abus de l'abstraction et du manque de netteté des divisions; son ensemble se présente sous un aspect nuageux.

L'auteur, moraliste austère, ayant le sens de la vie sérieuse, dont il parle souvent, s'intéresse à l'art sans sembler lui donner une grande importance.

2. L'homme de science doit se soumettre aux faits; or nous nous trouvons en présence d'un fait indéniable, c'est que le livre de Charles Lévêque, sur le beau (2), a été couronné par trois Académies; ce livre donc doit posséder toutes les qualités indispensables à un pareil succès. Effectivement il les a toutes. Les divisions des chapitres sont très nettes; la langue est poétique; les idées élevées, idéalistes; le point de vue moral est res-

1. *Loc. cit.*, p. 186.

2. Charles Lévêque, *la Science du beau, étudiée dans ses principes, dans ses applications et dans son histoire*, 2 vol., 1861.

— *Platon considéré comme fondateur de l'esthétique*, 1857.

— *Le Spiritualisme dans l'art*, 1864.

— Articles dans les revues suivantes : *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} oct. 1866, 1^{er} sept. 1873, 1^{er} sept. 1863. — *Revue philosophique*, 1882, t. I, p. 1; t. I, p. 256; 1883, t. I, p. I; t. II, p. 1; 1884, t. I, p. 36; 1889, t. I, p. 113 (ces articles traitent des questions musicales). — *Journal des savants*, fév. 1895 et 1897. Nous ne donnons pas cette bibliographie comme absolument complète.

pecté ; il renferme une étude historique, ce qui ajoute l'érudition à l'imagination et à la poésie.

Dans cette partie historique, d'où Lévêque banit le plus grand esthéticien du XVIII^e siècle, l'abbé Dubos, et où l'on trouve des erreurs de date regrettables (1), Lévêque, critiquant la théorie de Crouzaz, écrit : « C'est une fatigante accumulation d'exemples qui n'expliquent rien... On n'est ni plus verbeux, ni moins concluant » (2).

On peut appliquer une partie de cette critique à Lévêque lui-même : son livre ne renferme que trop de mots ; ses exemples ont été ridiculisés par plus d'un critique ; mais, il faut avouer, que ses conclusions sont bien tranchées, bien nettes, bien solides : indice d'un esprit qui ne soupçonne guère la complexité des phénomènes dont il s'occupe, et qui croit trop à son propre système.

Les quelques idées personnelles et intéressantes qu'on trouvait encore dans le livre de Chaignet, font place ici à cet idéalisme, issu de Cousin et de la philosophie allemande, que nous avons rencontré vers 1860 dans les écrits esthétiques, en train de mourir, perdant peu à peu toute consistance, disparaissant, comme les fantômes de la caverne disparaissent au lever du soleil.

1. Lévêque soutient que Baumgarten a publié ses théories esthétiques neuf ans après l'*Essai* du P. André. La vérité historique, qu'il faut reconnaître, est que Baumgarten exposa ses thèses dans une dissertation, ayant pour titre : *De nonnullis ad poema pertinentibus* et publiée en 1735, c'est-à-dire cinq ans avant le livre du P. André. Lévêque écrit, à propos de l'*Essai* du P. André qu'il est « le premier ouvrage français digne d'une sérieuse attention » (*Loc. cit.*, t. II, p. 480). Il est vrai que Lévêque ne parle ici d'histoire qu'accessoirement.

2. *Loc. cit.*, t. II, p. 480.

Charles Lévêque s'arrête dans les champs, par un beau jour tout ensoleillé, prend un lys et le comparant avec un jeune enfant et avec... la vie de Socrate, découvre les huit caractères du beau. Ces caractères sont les suivants : la grandeur, l'éclat des couleurs et la grâce, qu'on peut grouper sous la rubrique de *la grandeur*, et d'autre part : l'unité, la variété, l'harmonie, la proportion, et la convenance qui constituent *l'ordre*. Lévêque ajoute, avec modestie : « Si le lys avait un neuvième caractère de beauté je n'hésiterais pas à l'ajouter à la liste des précédents. Mais je ne découvre pas ce neuvième caractère » (1). Il est fort regrettable pour la science, de ne pouvoir s'enrichir de cette nouvelle découverte■

La grandeur et l'ordre sont donc les deux grands et essentiels caractères du beau. « La beauté, nous dit Lévêque, est essentiellement une puissance grande et ordonnée » (2). Dans le chapitre spécialement intitulé : *Métaphysique du beau* (distinction inutile, car rien dans le livre n'est du domaine « physique »), Lévêque nous dit que cette puissance grande et ordonnée, n'est pas une énigme, mais un être connu par l'expérience et la raison ; en effet, cette puissance n'est autre chose que l'âme. « Le beau dans tous les cas possibles, c'est la force ou l'âme agissant avec toute sa puissance et conformément à l'ordre, c'est-à-dire de façon à accomplir sa loi » (3).

Comme la beauté est grande et ordonnée, ainsi ses effets sur notre sensibilité sont grandes et ordonnées. Ces

1. *Loc. cit.*, vol. I, p. 52.

2. *Loc. cit.*, vol. I., p. 80.

3. *Loc. cit.*, vol. I, p. 161.

effets sont d'une part le plaisir — le beau nous plaît — d'autre part l'amour — nous aimons le beau. « En résumé, nous dit Lévêque, lorsque j'analyse le sentiment esthétique sous la double forme qu'il affecte, à savoir la délectation et l'amour, j'y découvre une série de caractères qui sont : la grandeur l'unité, la variété, et la convenance. Or, ce sont là précisément les caractères que j'ai constatés dans l'idée du beau. Mais tous ces caractères se ramènent naturellement à deux : la grandeur vivante et gracieuse, d'une part, c'est-à-dire la grandeur agissant avec énergie et facilité ; — d'autre part, un ensemble de rapports excellents et constants, à savoir l'unité, la variété, l'harmonie, la proportion et la convenance, qui, lorsqu'ils sont réunis, constituent ce que le raison appelle d'un seul mot : l'ordre. Enfin, le sentiment du beau est évidemment une puissance de jouir et d'aimer. Donc l'effet du beau sur ma sensibilité est d'y développer la puissance de jouir et d'aimer dans le sens de la grandeur et de l'ordre, ou, si l'on veut, de rendre essentiellement grande et ordonnée ma puissance de jouir et d'aimer » (1).

Lévêque se pose le problème de l'existence du beau, indépendamment du sujet qui le contemple. Le beau a-t-il, en dehors de l'âme qui le connaît, le goûte et l'imite une existence réelle et objective ? « Ce beau dont j'affirme l'existence ne serait-il pas, d'aventure, une pure imagination de mon esprit, sans aucune réalité extérieure positive et objective » (2). Lévêque répond à cette

1. *Loc. cit.*, t. I, p. 109.

2. *Loc. cit.*, t. I, p. 133.

question négativement ; pour lui le beau existe éternellement, absolument, comme idée en Dieu. C'est l'idéalisme platonicien. «... la beauté idéale de chaque espèce d'êtres existe d'une existence pour moi objective, éminente, effective, en Dieu, à titre de pensée éternelle de l'éternelle intelligence » (1), et Lévêque ajoute que cette beauté idéale ne dépend guère de la personnalité, « elle ne varie pas quand se forme ma connaissance : elle ne périt pas quand ma connaissance se détourne ou s'évanouit. Dieu n'eût-il créé jusqu'aujourd'hui aucun être capable de connaître le beau, les belles fleurs n'en existeraient pas moins et n'en seraient pas pour cela moins belles. Tout au contraire, ma connaissance dépend de l'existence de la beauté » (2). Cette théorie idéaliste facilitera la tâche de Lévêque quand il se demandera quel est le but de l'art. L'imitation est le moyen et non le but ; l'artiste quand il imite la nature choisit son modèle.

« La discussion à laquelle nous venons de nous livrer, conclut Lévêque, nous a appris que l'art imite très peu et néglige souvent les formes qui n'expriment pas la beauté, tandis qu'il s'applique à saisir et à mettre en saillie les formes les plus propres à signifier clairement la belle force ou la belle âme. Ces formes sont le plus souvent noyées au milieu d'autres formes qui les cachent. Par une intuition rapide, l'artiste les démêle ; puis il les accuse vivement, tandis qu'il supprime les autres, ou n'en conserve que ce qui est absolument nécessaire pour

1. *Loc. cit.*, t. I, p. 140.

2. *Loc. cit.*, t. I, p. 141.

maintenir toutes les apparences de la vie, Or imiter ainsi, c'est-à-dire en reproduisant de préférence les manifestations les plus expressives de l'invisible, c'est beaucoup moins copier qu'interpréter. Ce dernier mot est le vrai ; il rend exactement le procédé véritable et le seul légitime de l'art. L'art est donc l'interprétation de la belle âme ou de la belle force, au moyen de leurs signes les plus expressifs, c'est-à-dire au moyen de formes idéales » (1).

Ainsi l'art doit imiter la belle forme et exprimer par là même l'idéal. On voit comment l'idéalisme de Lévêque se rapproche de celui de Cousin et de Quatremère de Quincy et comment en parlant de la belle forme, il nous rappelle la belle nature que l'artiste doit imiter selon l'abbé Batteux. Lévêque est encore d'accord avec Cousin, quand il sépare l'art de la morale, de la religion et de la politique. L'art ne doit viser qu'à produire les effets du beau. « L'objet de l'art étant le beau, rien que le beau, la fin de l'art doit être de produire sur nous, par la représentation du beau, les effets que produit le beau lui-même. Le beau interprété par l'art ne saurait avoir une autre fin, un autre but, que la fin et le but du beau lui-même... La fin de l'art est donc de verser dans nos âmes les délicieuses émotions du beau. Cela nous améliore » (2).

Les théories, expliquant le joli, le sublime, le laid ou le ridicule, gravitent autour de la théorie du beau et sont fort peu intéressantes. La classification des arts de Lévêque ne présente rien d'original ni de nouveau.

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 7-8.

2. *Loc. cit.*, vol. II, p. 14.

Parmi les critiques qui ont étudié la *Science du beau* nous devons signaler, tout spécialement Emile Saisset (1). Saisset se demande pourquoi Lévêque reconnaît huit caractères dans le beau, « Plein d'une confiance intrépide dans sa théorie, il se porte à lui-même le défi de retrouver les huit traits de beauté de son lis dans quelque bel objet de la nature ou de l'art qu'on veuille lui assigner. Quand on fait de ces gageures avec soi-même, il est entendu qu'on les gagne toujours (2).

Saisset montre les conséquences funestes de la théorie des types idéaux. Dans l'art, cette conception aboutit au genre académique — on ne fait plus un homme en particulier mais l'homme — c'est le poncif.

Saisset critique aussi, le manque d'étude psychologique qu'on remarque dans la *Science du beau*. Lévêque substitue à la psychologie, la métaphysique ; « il a beau dire que sa théorie des huit caractères élémentaires n'est qu'un simple prologue psychologique, la vérité est que ce prologue est toute la pièce. Si l'on s'en rapportait à l'ordre et au titre des chapitres, ce serait la psychologie qui conduirait par degrés l'auteur à la métaphysique. Il n'y a là qu'un artifice d'exposition. Sous le spécieux prétexte que le beau ne peut être senti qu'après avoir été connu, l'auteur au lieu de commencer par l'analyse

1. Emile Saisset, *L'Ame et la vie, suivi d'un examen critique de l'esthétique française*, 1864 (Reproduction d'un article publié dans la *Revue des Deux-Mondes*, 1861).

Consulter aussi le rapport de Barthélemy-Saint Hilaire, sur les mémoires présentés au Concours de l'Académie des sciences morales et politiques. Ce rapport a été lu dans les Séances du 16 et 20 avril 1859.

2. *L'Ame et la vie*, p. 118.

sincère des diverses impressions que le beau laisse dans nos âmes, n'a rien de plus pressé que de nous dérouler toute sa théorie métaphysique des caractères du beau » (1).

Nous n'avons rien à ajouter à la critique qu'adressait déjà en 1861 Emile Saisset, au lauréat des Académies. Pour nous ce livre, creux et sans originalité, vrai squelette des théories allemandes et de celle de Cousin, est leur aboutissement naturel — car quand on ne se base pas sur l'observation de la réalité et sur l'étude patiente des faits, on aboutit à des idéologies creuses.

1. *Loc. cit.*, p. 134-135.

CHAPITRE VI

Un cas curieux : L'Esthétique de P. S. Proudhon.

Nous avons déjà rencontré, en examinant les théories de Jean-Jacques Rousseau, ce que nous appelons un cas anormal de « systématisation ». Mais ce premier cas n'était pas encore assez accusé ; avec la théorie de Proudhon nous avons le cas typique de systématisation.

Un système, avons-nous répété à plusieurs reprises, est un essai pour expliquer le monde ; la science est un système mais dont toutes conclusions coïncident avec l'expérience, c'est-à-dire avec les données de la réalité.

Tous les systèmes doivent respecter la réalité, et en fait tous en tiennent bien compte plus ou moins. Aussi leur valeur respective est-elle en raison directe de leur fidélité dans l'interprétation des faits réels.

Quand un individu dans la vie courante, ne tient pas compte des données de la réalité extérieure, et cela à un état aigu, nous pouvons dire que c'est un malade. Quand il explique le monde, non d'après les données que la réalité lui fournit, mais d'après une conception personnelle et spéciale, nous nous trouvons en présence d'un cas de systématisation.

Cette anomalie peut se présenter même chez ceux qui se sont fixé pour but spécial de leur étude, d'expliquer des faits. Proudhon, le célèbre socialiste, nous présente

un cas anormal de systématisation en esthétique. Nous espérons le démontrer ci-après.

Le livre de P. S. Proudhon, qui a pour objet le problème du beau et de l'art et pour titre : *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, est une œuvre posthume, publiée en 1865. Quelques chapitres ont été rédigés d'après les notes de Proudhon, et sont moins intéressants que le reste de l'œuvre (1).

Examinons, avant tout, les idées directrices de ce livre ; nous pourrons l'analyser mieux ensuite.

« J'appelle donc, nous dit Proudhon, esthétique, la faculté que l'homme a en propre d'apercevoir et découvrir le beau et le laid, l'agréable et le disgracieux, le sublime et le trivial, en sa personne et dans les choses, et de se faire de cette perception un nouveau moyen de jouissance, un raffinement de volupté (2). »

Les effets de cette faculté, chez l'artiste, sont :

1° « Un certain sentiment, une vibration ou résonance de l'âme, à l'aspect de certaines choses ou plutôt de certaines apparences réputées par elle belles ou horribles, sublimes ou ignobles (3). »

2° L'estime de soi, l'amour-propre, qui est la force motrice du sentiment esthétique.

3° Le pouvoir d'imitation que possède l'homme.

L'objet de l'art est ce qu'on nomme l'idéal. On peut

1. Nous nous sommes abstenu de prendre des documents dans ces chapitres — ou si nous en avons pris ils portent bien l'empreinte de Proudhon. Au commencement du livre on trouve la liste exacte des chapitres écrits entièrement par Proudhon.

2. *Du principe de l'art*, etc., p. 17.

3 *Loc. cit.*, p. 19.

trouver l'idéal même dans la photographie ; mais « ce qui est vrai c'est que l'idéal est plus ou moins apparent (1) ».

— L'art n'est rien que par l'idéal, nous dit Proudhon, ne vaut que par l'idéal ; s'il se borne à une simple imitation, copie ou contrefaçon de la nature, il fera mieux de s'abstenir (2). » Et, comme définition de l'idéal, voici ce que Proudhon nous offre : « le mot idéal se dit donc de tout objet réunissant au plus haut degré toutes les perfections, plus beau que tous les modèles offerts par la nature : beauté idéale, figure idéale. On en fait un substantif, l'idéal, c'est-à-dire la forme parfaite qui se révèle à nous en tout objet, et dont cet objet n'est qu'une réalisation plus ou moins approchée (3). » Proudhon conclut que l'art doit « desservir » cette faculté esthétique que possède l'homme et qui consiste « dans l'aperception des idées pures, archétypes des choses — par suite du beau et du sublime, ou de l'idéal, — que la mission de l'artiste n'est pas de nous montrer, mais de nous faire sentir, au moyen de la parole ou des signes, et en se servant de figures, que nous avons appelées des idéalismes (4). »

Mais l'art a un but social et moral. « Je définis donc l'art : une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce. » (5) C'est là l'idée génératrice du livre de Proudhon.

L'art doit se mettre au service de la société. « Il

1. *Loc. cit.*, p. 32.

2. *Loc. cit.*, p. 32.

3. *Loc. cit.*, p. 35.

4. *Loc. cit.*, p. 42.

5. *Loc. cit.*, p. 43.

résulte de ce qui précède que l'art n'a pas sa raison supérieure ou sa fin en lui-même, pas plus que l'industrie ; qu'il n'est pas en nous faculté dominante, mais faculté subordonnée, la faculté dominatrice étant la justice et la vérité » (1).

Une autre idée essentielle du livre, c'est que l'art ne peut être que le produit de la collectivité. La personnalité de l'artiste doit s'effacer pour faire place à la foule. Proudhon essaie de démontrer cette idée en examinant l'histoire de l'art. Ainsi en Egypte et au Moyen âge, l'art est grand parce qu'il est « une forme de collectivité sociale » (2).

On voit que les idées de Proudhon ne se lient pas bien : son idéalisme ne cadre guère avec ses idées d'art collectif et ayant une mission sociale — pourtant nous avons fait de notre mieux pour arriver à unir ces différentes affirmations.

Les idées principales sont donc, en résumé : 1° l'art a une mission sociale et 2° l'art est le produit d'une collectivité.

Passons maintenant à l'analyse de l'œuvre.

1° Proudhon ignore complètement la question qu'il essaie de traiter dans son livre. Il n'est pas artiste ; il n'a pas de dispositions pour l'art ; il n'a même pas de goût. Il ignore l'histoire de l'art ; il ne connaît pas davantage les systèmes esthétiques.

Ménard l'avait déjà observé en 1867, lorsqu'il écrivait : « En somme la moralité de ce livre est que, s'il faut

1. *Loc cit.*, p. 44.

2. *Loc cit.*, p. 66-67.

avoir fait certaines études pour bien juger des œuvres d'art, il suffit d'avoir infiniment d'esprit pour en parler d'une façon amusante » (1).

Mais Proudhon lui-même, l'avoue d'une façon formelle. « Je ne sais rien, par étude ou apprentissage, de de la peinture, pas plus que de la sculpture et de la musique. J'en ai toujours aimé les productions, comme tout barbare aime ce qui lui semble beau, ce qui brille, qui flatte son imagination, son cœur et ses sens, comme les enfants aiment les estampes. Je les aime davantage depuis que je me suis avisé, il n'y a pas longtemps de cela, d'en raisonner. » (2) Ailleurs il écrit : « Je n'ai pas l'intuition esthétique ; *je manque de ce sentiment primesautier du goût* qui fait juger d'emblée si une chose est belle ou non ; ce n'est toujours que par réflexion et analyse que j'arrive à l'appréciation du beau » (3).

Ces passages, qui sont d'une sincérité à la manière de Rousseau, suffiraient pour appuyer notre première remarque. Mais plus loin nous donnerons des jugements ou critiques sur les œuvres d'art qui établissent d'une façon incontestable que *Proudhon ignore à peu près entièrement la réalité dont il s'occupe*.

2° Proudhon fait preuve d'une confiance illimitée en son propre jugement et d'un orgueil naïf et enfantin. C'est le second caractère de cet ouvrage et il ne peut être que la conséquence naturelle du premier. Seuls les

1. R. Ménard ; *les Théoriciens de l'art*. Paru dans l'année philosophique. 1867 p. 413.

2. *Loc cit.*, p. 10-11.

3. *Loc. cit.*, p. 13.

ignorants (1) ont une confiance illimitée en eux-mêmes et sont fiers de leurs conclusions. L'homme qui sait, sait avant tout qu'il sait bien peu de choses ; c'est le mot de Socrate.

Voici un exemple de cet orgueil enfantin : on sait qu'avant d'écrire ce livre, Proudhon avait eu plusieurs entretiens avec Courbet — d'ailleurs une partie du livre est consacrée à l'étude de l'œuvre du peintre. Or, voici quelques confessions de Proudhon lui-même : « Un jour, lorsque je commençais à m'occuper de ce livre, je dis à Courbet que *je prétendais le connaître mieux que lui-même* : que je l'analyserais, le jugerais et le révélerais au public et à lui tout entier. Cela parut l'effrayer ; il ne douta pas que je ne commisseye faute sur faute ; i m'écrivit de longues lettres pour m'éclairer, *lettres qui m'ont appris fort peu de choses*, et me fit sentir que j'en n'étais point artiste (2). A quoi *je répliquais que j'étais artiste autant que lui* : non pas artiste peintre, mais artiste écrivain, attendu qu'il m'était fréquemment arrivé dans mes ouvrages de faire trêve momentanément à la dialectique pour l'éloquence ; et, comme l'art est le même partout, que *je me croyais parfaitement compétent dans la question*. Ceci parut le calmer un peu, et il ne songea plus qu'à se faire connaître à moi tel qu'il croit être, ce qui n'est pas tout à fait la même chose que ce qu'il est. Courbet, plus artiste que philosophe, n'a pas pensé *tout ce que je trouve* : c'est tout simple. Assurément il n'a

1. Et les imbéciles ; mais ce n'est pas le cas de Proudhon.

2. On voit par cette phrase que Courbet donne raison aussi à notre première remarque, c'est-à-dire que l'art est étranger à Proudhon.

pas conçu son sujet des *Curés* avec la *puissance que j'y vois et que j'indique* (1). »

Il nous semble que ce long passage, montre mieux que toute autre preuve, cet orgueil si naïf dont le livre de Proudhon est rempli. On le rencontre à chaque page, à chaque ligne, à chaque tournure de phrase.

3^e D'où ce troisième caractère : emploi exagéré, pour ne point dire constant, des formes personnelles : je, moi, etc.

Dans les citations que nous avons données on peut vérifier notre remarque, mais voici encore d'autres exemples. Examinant l'art de la Renaissance, Proudhon écrit : « Ces belles saintes, avec leur expression chrétienne, *me* paraissent assurément plus belles, *à moi*, que les déesses impossibles des Grecs... *Je suis* amoureux des saintes de Raphaël, toutes saintes, vierges, martyres et vêtues qu'elles sont ; *je le suis* même de la vierge Marie jusqu'à son mariage. Oui, *je suis* amoureux de cette belle grande jeune fille, imitée de la Diane chasseresse, et donnée à un *vieillard* prédestiné au rôle d'ange gardien ; *je ne le suis pas* des déesses antiques, bien que nues, ni de Diane, ni de Pallas, ni de Vénus même. La Madone n'échappe à *mon* amour que par l'enfant qu'elle porte dans ses bras : c'est le respect de la maternité qui la sauve... (2). »

Il faut remarquer aussi dans ce passage, la manière de juger l'art de Proudhon. Voici un autre passage que nous prenons au hasard entre mille. « La Vénus de Milo *me*

1. *Loc. cit.*, p. 279-280.

2. *Loc. cit.*, p. 76. Les points se trouvent dans le texte.

paraîtra, si vous voulez, le chef d'œuvre de la statuaire. Très bien ! que voulez-vous que *j'en fasse*, moi citoyen du XIX^e siècle, à peine dégagé du christianisme ? Si *je réfléchis* que cette statue était l'image d'une divinité, cela *me* fait sourire, et tout le charme esthétique s'évanouit. *Je mettrai* sur ma cheminée une réduction de cette figure, comme *j'y mets* une coquille rare, une pièce de porcelaine ou un vase de cristal (1). »

La compétence de Proudhon comme juge d'art, est caractérisée par ce passage, qui doit avoir spécialement énervé Zola, quand il s'est écrié, que la conception de l'art de Proudhon « est bien de l'homme... qui veut que les roses se mangent en salade » et que l'œuvre de Proudhon est celle d'un brave homme « qui juge l'art comme on juge la gymnastique et l'étude des racines grecques (2). » Zola, si superficiel dans ses théories, n'a pas pu envisager la question d'un peu plus haut et voir que la théorie de Proudhon constitue un « document », même un document très précieux — et qu'on ne se fâche pas contre un fait.

4° Revenons à l'analyse de l'œuvre de Proudhon. De l'emploi constant de la forme personnelle, découle un autre caractère : le ton prophétique et absolu que prennent les jugements et définitions de Proudhon.

Les citations que nous avons faites démontrent ce caractère. Il suffit de rappeler celle-ci : « Je définis donc l'art... etc. »

5° Dans un autre ordre d'idées, on remarque la grande

1. *Loc. cit.*, p. 326.

2. E. Zola, *Mes haines*, 1866. Article : *Proudhon et Courbet*.

animosité de Proudhon contre les faits qui contredisent sa théorie ; ou il se fâche contre eux, ou il les nie tout simplement, ou il ne les cite même pas. Par exemple, l'art de la Renaissance n'entre pas bien dans sa théorie de l'art collectif, puisque c'est à cette époque que nous trouvons les plus grandes personnalités artistiques et non pas la foule anonyme. Proudhon s'écrie : « Pour en finir, il ne fallait pas moins que cette exhumation de l'antiquité, un art vampire tombé sur l'Europe en même temps que la syphilis, qui ne disparaîtra qu'avec lui » (2). Autre exemple : « Que nous peut faire, à nous autres hommes du dix-neuvième siècle, démocrates socialistes, hommes de travail, de science et de progrès, ce dieu ambigu ? Le droit de l'homme a été promulgué à la place des décrets de Trente et de Nicée ; le Christ qu'il nous faut n'est point un Christ mystique, à la façon de Léonard de Vinci, de Raphaël ou de Michel-Ange, encore moins de M. Renan ; c'est un Christ justicier, de la trempe de Danton et de Mirabeau, un Christ révolutionnaire » (2).

Cette animosité contre les faits est très caractéristique dans le livre de Proudhon. Elle se concilie bien avec un mépris complet des opinions contraires à la sienne ; un mépris de l'expérience-même tout à fait exceptionnel. Par exemple, Proudhon soutiendra cette énormité, en contradiction avec le bon sens même, que « dix mille élèves qui ont appris à dessiner comptent plus pour le progrès de l'art que la production d'un

1. *Loc. cit.*, p. 79.

2. *Loc. cit.*, p. 81.

chef-d'œuvre (1). » Proudhon niera l'œuvre entière d'Ingres, celle de Delacroix, excepté son *Boissy d'Anglas* et celle de David, excepté son *Serment du Jeu de paume* et son *Marat expirant* ; leurs autres œuvres ne cadrent pas bien avec ses théories.

6° Ainsi nous passons au sixième caractère du livre de Proudhon, qui est le plus important, c'est sa manière de juger, ou plutôt de *centraliser* autour de son système la réalité entière. Cela demande des explications.

Proudhon pense que dans une œuvre d'art, ce qui est l'important, ce n'est guère la forme, qu'on pourrait à volonté changer ou modifier, mais la pensée. Il l'avoue à plus d'une reprise, et non seulement il l'avoue mais c'est à l'aide de ce principe qu'il arrive à centraliser la réalité esthétique autour de son idée maîtresse. Ce travail, probablement, a été fait dans son cerveau inconsciemment et involontairement — car il semble être parfaitement sincère. Voici ce qu'il écrit : « ... en peinture, ni plus ni moins qu'en littérature et en toute chose, la pensée est la chose principale, la dominante ; ... la question du fond prime toujours celle de la forme, et ... en toute création de l'art, avant de juger la chose de goût, il faut vider le débat sur l'idée » (2). On verra jusqu'à quelles conséquences inimaginables, il poussera, en l'appliquant, cette idée.

Zola a bien saisi la méthode de Proudhon. « Proudhon, écrit-il, a vu comme moi les tableaux dont je parle, mais il les a vus autrement, en^o dehors de toute facture, au

1. *Loc. cit.*, p. 172 note.

2. *Loc. cit.*, p. 14.

point de vue de la pure pensée. Une toile pour lui, est un sujet ; peignez-la en rouge ou en vert, que lui importe. Il le dit lui-même, il ne s'entend en rien à la peinture, et raisonne tranquillement sur les idées. Il commente, il force le tableau à signifier quelque chose ; de la forme, pas un mot. C'est ainsi qu'il arrive à la bouffonnerie » (1).

Examinons les exemples : Il nie l'œuvre d'Ingres. Pour quelle raison ? Quel motif grave le conduit à un tel ostracisme ? La voici la raison, dans toute sa simplicité : « Quelle idée découvrir dans les sujets suivants qui forment la liste des principaux ouvrages de M. Ingres : *Apothéose d'Homère, Odalisque, etc.* » (2). Si Proudhon admire le serment du *Jeu de paume*, et le *Marat expirant* de David ou le *Boissy d'Anglas* de Delacroix, c'est pour les idées politiques que ces sujets renferment. Mais les meilleurs exemples nous pourrions les puiser dans l'étude qu'il fait de l'œuvre de Courbet.

Voici son commentaire sur la *Baigneuse* de Courbet : « Oui, la voilà bien cette bourgeoisie charnue et cossue, déformée par la graisse et le luxe ; en qui la mollesse et la masse étouffent l'idéal et prédestinée à mourir de poltronnerie, quand ce n'est pas de gras-fondus : la voilà telle que sa sottise, son égoïsme et sa cuisine nous la font. Quelle ampleur ! quelle opulence ! on dirait une génisse attendant le sacrificateur » (2). Il est inutile de dire que Courbet n'a mis absolument aucune intention de celles que lui prête Proudhon, dans cet inoffensif tableau, qui n'est qu'une simple étude de nu.

Voici encore deux autres exemples — deux analyses

1. E. Zola, *Mes haines*. Article : *Proudhon et Courbet*.

2. *Loc. cit.*, p. 215.

des tableaux de Courbet. Elles sont tout à fait caractéristiques de la manière qu'emploie Proudhon pour centraliser les faits en les faussant, autour de sa théorie.

Le commentaire des *Casseurs de pierre*. « Les casseurs de pierre sont une ironie à l'adresse de notre civilisation industrielle, qui tous les jours invente des machines merveilleuses pour labourer, semer, faucher, moissonner, battre le grain, moudre, pétrir, filer, tisser, coudre, imprimer, fabriquer des clous, du papier, des épingles, des cartes ; exécuter enfin toutes sortes de travaux, souvent fort compliqués et délicats, et qui est incapable d'affranchir l'homme des travaux les plus grossiers, les plus pénibles, les plus répugnants, apannage éternel de la misère » (1).

Et le commentaire de tableau intitulé : *les Curés ou le Retour de la conférence*, de Courbet : « Ce qu'a voulu montrer Courbet, à la façon des vrais artistes, c'est l'impuissance radicale de la discipline religieuse, — ce qui revient à dire de la pensée idéaliste, — à soutenir dans le prêtre la vertu sévère qu'on exige de lui ; c'est que la perfection morale cherchée par la foi, par les œuvres de dévotion, par la contemplation d'un idéal mystique, se réduit à de lourdes chutes, et que le prêtre qui pêche est victime de sa profession, bien plus qu'hypocrite et apostat » (2).

Zola, dans l'article cité, s'écrie : « Et Proudhon examine ainsi chaque toile, les expliquant toutes et leur donnant un sens politique, religieux, ou de simple police de mœurs. »

1. *Loc. cit.*, p. 237.

2. *Loc. cit.*, p. 266.

Au fond la question dépasse les limites de l'explication ; il s'agit, en réalité, d'une falsification, volontaire ou involontaire, peu importe, de la réalité. Proudhon agit de la même façon qu'un médecin, qui devant un thermomètre indiquant 41 degrés de fièvre, annoncerait que son malade se porte bien — et cela volontairement ou non.

Proudhon fausse les faits les plus incontestables — des faits historiques connus même par des collégiens. Ainsi, l'art de la Renaissance ne présentant pas le caractère collectif et anonyme de celui du Moyen âge, Proudhon ne trouve pas « à la Renaissance le cachet des grandes époques. » Pourtant, s'il y a eu une grande époque pour l'art, c'est bien la Renaissance. Il écrit : « Il n'est pas possible de refuser une originalité à Raphaël, à Michel-Ange, à Léonard de Vinci, au Titien, au Corrège. » C'est-à-dire, je regrette, moi Proudhon, de ne pouvoir nier ces faits — mais réellement ils sont trop connus. Ce que je ne fais pas individuellement, je peux le faire en bloc. Ainsi il continue : « Pourtant il manque à la Renaissance le cachet des grandes époques, la puissance de collectivité » (1).

Nous pensons que tous ces exemples suffisent pour établir ce dernier caractère du système de Proudhon, c'est-à-dire le fait que Proudhon, quand il ne nie pas purement et simplement le réel qui contredit son système, tâche de le fausser, de le falsifier, ou, en un mot, de le centraliser autour de son système, pour mieux soutenir ses thèses.

Maintenant tirons nos conclusions.

1. *Loc. cit.*, p. 77.

Le livre de Proudhon, avons-nous dit en commençant, présente un cas anormal de systématisation. Nous supposons que personne ne pourra contester le caractère anormal ou morbide de cette œuvre — si on entend seulement par morbide un fait qui ne présente pas les formes les plus générales (1).

Les théories de J.-J. Rousseau présentent, à peu près, les mêmes caractères que le système de Proudhon, ainsi que les divers écrits esthétiques de L. Tolstoï. Mais, nous pensons que c'est le système de Proudhon qui est réellement typique.

Le domaine de l'esthétique, à cause même des faits vagues et extrêmement complexes qu'il contient, a toujours été la proie des métaphysiciens. Ce cas typique de Proudhon, ce système à caractères anormaux, nous fournit quelques indices utiles que nous pourrions appliquer à l'étude des systèmes normaux.

On accepte que les faits morbides sont instructifs, car ils présentent les caractères du normal, grossis.

Quel caractère présente, avant tout, la théorie de Proudhon ? Celui de vouloir, en faussant la réalité, la plier à un dogme.

Quelle est la conséquence de cette violence que la réalité subit ? La stérilité, l'inutilité des conclusions, et dans le cas de Proudhon, le ridicule et l'ineptie.

Quel système esthétique, de tous ceux que nous avons

1. E. Durkheim donne cette définition du fait normal. « Nous appellerons normaux les faits qui présentent les formes les plus générales et nous donnerons aux autres le nom de morbides ou de pathologiques » (*La Méthode sociologique*, p. 70). Par ailleurs, Durkheim donne d'autres critères du fait morbide; nous employons ici ce mot dans le sens indiqué, sans nous appesantir davantage.

examinés jusqu'ici, échappe à ces deux défauts, que nous trouvons au maximum dans le livre de Proudhon ? Examinons celui de Cousin.

Victor Cousin ne se soumet pas à la réalité — il l'ignore presque totalement. Or, il arrive à cette explication : « le vrai, le beau et le bon sont trois attributs de Dieu. » Explication nulle. La science ne demande pas les causes premières — inconnues pour toujours — mais des causes secondes. Mais la nullité peut être démontrée par les conséquences pratiques. A quoi aboutit le système de Cousin ? Peut-on le perfectionner ? Peut-on en faire quelques applications pratiques ? Sûrement non.

Or les caractères de la science féconde — c'est-à-dire du système qui correspond au réel — c'est qu'il est perfectible à l'infini ; c'est qu'il peut avoir des applications pratiques. Si nous avons soif de connaître, c'est parce que nous avons besoin d'agir. Le monde nous écrase ; nous devons le modifier, sous peine de mort.

La science pour la science, est possible aujourd'hui — à l'origine cette formule était une absurdité.

La science n'a pas pour but de faire des mandarins ou des gens qui s'enferment dans leur tour d'ivoire — elle a pour but d'agir sur la réalité, de la modifier pour augmenter l'empire et le bien-être de l'homme.

Le meilleur critère des systèmes faux, c'est d'une part leur perfection — ils ne sont pas perfectibles, ils sont déjà parfaits — et d'autre part leur inutilité.

Il serait fructueux d'étudier, très sérieusement, des cas morbides de systématisation, comme ceux que nous avons signalés ; il faudrait faire des monographies ou des études comparées sur l'esthétique de Rousseau, de

Proudhon ou de Tolstoï, pour mieux mettre en lumière les caractères essentiels de tout système.

Cette étude d'un système anormal doit nous faire mieux saisir la différence qui existe entre un système esthétique et une théorie artistique.

On se rappelle, au commencement de ce livre, la distinction que nous avons établie, entre ces deux stades de la réflexion esthétique de l'homme.

Dans la théorie artistique, l'artiste essaie ou de donner les règles pour produire l'œuvre, ou de justifier ces règles. La théorie artistique a un but didactique ou polémique ; de toute nécessité donc, à cause de son élaboration hâtive et du point de vue où se place son auteur, elle ne correspond qu'à une parcelle de la réalité — elle est fausse. La théorie romantique fut abandonnée pour la théorie naturaliste, qui n'est pas plus vraie que la théorie symboliste et mystique.

Les œuvres critiques de Zola, qui composent une doctrine fort intransigeante, présentent un cas intéressant de théorie artistique.

Mais les systèmes esthétiques et surtout la science esthétique, visent à un tout autre but. Ils ne veulent pas indiquer à l'artiste la manière de fabriquer des chefs-d'œuvre — mais rendre compte des faits, expliquer, analyser le mécanisme de la vie esthétique de l'homme.

Il y a là, la même différence qui existe entre les conseils de notre mère pour la nourriture qu'il faut choisir afin de bien digérer et l'étude objective des organes digestifs par un professeur de la Faculté. Confondre ces deux actes — confusion possible dans l'esprit simpliste

de Zola par exemple — c'est faire rétrograder la science à l'époque homérique.

En examinant dans la suite, les théories qui ont vu le jour à partir de 1865, nous verrons comment la question de l'étude objective du domaine esthétique s'enrichit de plus en plus.

CHAPITRE VII

Le progrès des idées positives et scientifiques dans l'Esthétique

1. La critique et Sainte-Beuve. — 2. Taine. — 3. Véron. —
4. Les théories anglaises. — 5. Hennequin.

1. Les progrès de la science au XIX^e siècle ne pouvaient pas ne pas avoir une répercussion sur l'esthétique.

La critique et spécialement la critique littéraire, a beaucoup contribué à l'évolution des idées esthétiques vers la science.

Au XVIII^e siècle, nous avons vu que la relativité de l'œuvre d'art était une des idées les plus courantes. Mme de Staël, au commencement du XIX^e siècle, croit innover en envisageant l'œuvre d'art comme fonction de la société, selon l'heureuse formule de Brunetière. Cette idée, que l'art dépend de l'état social et l'exprime en partie, n'est au fond que l'idée de la relativité de l'œuvre d'art, appliquée à la société spécialement.

Victor Cousin n'exprime-t-il pas dans *l'Introduction à l'histoire de la philosophie* une idée analogue, sans pourtant en tirer aucun profit réel ? « Oui, messieurs, dit-il, donnez-moi la carte d'un pays, sa configuration, son climat, ses eaux, ses vents, et toute sa géographie physique ; donnez-moi ses productions naturelles, sa

flore, sa zoologie, et je me charge de vous dire *a priori* quel sera l'homme de ce pays, et quel rôle le pays jouera dans l'histoire, non pas accidentellement mais nécessairement ; non pas à telle époque, mais dans toutes ; enfin l'idée qu'il est appelé à représenter. » Cousin exagère — mais au fond de sa pensée on trouve le déterminisme scientifique et l'idée de relativité.

Cette même idée, mieux exprimée, on la retrouve dans l'œuvre de Villemain, entre 1820 et 1835. Lui aussi, dans son *Tableau de la littérature française au XVIII^e siècle*, essaie d'établir, plus clairement que les autres, l'influence réciproque des idées, des mœurs et des lettres. Villemain même innove, en mettant à côté de l'histoire littéraire, la biographie des hommes dont il s'occupe.

A cette époque la littérature est considérée comme l'expression de la société, dans le plein sens du mot.

Villemain montre qu'« il est désormais entendu que l'œuvre littéraire soutient d'étroites relations, qui peuvent aller jusqu'à l'entière dépendance, avec l'état politique, avec les actions ou les influences du dehors, et de tout enfin ce qu'on va bientôt appeler les grandes pressions environnantes » (1).

On rencontre cette idée de la dépendance de l'œuvre d'art, même dans les écrits tout à fait secondaires vers la même époque. Nous la trouvons dans un petit livre de Louis Dussieux, paru en 1838 et intitulé : *l'Art considéré comme le symbole de l'état social*, etc. Voici une phrase qui ne laisse aucun doute : « Les produc-

1. Brunetière, *l'Evolution des genres*, 1889, p. 214.

tions des beaux arts sont l'expression, le reflet ou le calque de l'époque et de l'état social qui les ont enfantées » (1).

Même idée dans un gros volume de A. Bignan, intitulé : *Essai sur l'influence morale de la poésie* (1838). Bignan pense que les mœurs se répercutent sur la littérature et que celle-ci influe à son tour sur les mœurs.

Nous avons dit déjà que Lamennais voyait dans l'œuvre d'art l'expression de l'état religieux et social et de la mentalité de celui qui la crée. Laprade reprendra cette même idée plus tard (2), à peu près de la même façon que le fera Henri Houssaye (3).

Mais celui qui exprimera le mieux cette idée de la relativité de l'œuvre, c'est incontestablement Sainte-Beuve.

Il ne faut pas chercher un système, ni une esthétique complète dans les livres de Sainte-Beuve ; quelques idées éparses dans ses nombreux écrits et les critiques qu'il a formulées contre Taine, c'est tout ce qu'on peut glaner dans son immense œuvre.

Avant lui, l'œuvre d'art était déjà envisagée comme l'expression de la société ; on saisissait son côté relatif. Villemain, nous l'avons vu, était allé jusqu'à joindre à l'étude littéraire la biographie des auteurs. Sainte-Beuve saisit toute la complexité du problème ; il comprend que pour déterminer un fait aussi complexe qu'une œuvre d'art, toutes les sciences humaines ne suffisent pas, « la

1. *Loc. cit.*, p. 1.

2. Victor de Laprade, *Le Sentiment de la nature, avant le christianisme*, 1866.

3. H. Houssaye, *Etudes sur l'art grec*, 1867.

psychologie, la physiologie, la considération du rapport des œuvres non plus seulement avec leur temps, mais avec leur auteur, avec son tempérament, avec son éducation, élargit encore la base, déplace le point de vue, et transforme les méthodes de la critique » (1).

Vers 1851 déjà, Sainte-Beuve sentait le besoin d'introduire *la réalité* dans la critique. « Ce que j'ai voulu en critique, écrivait-il, c'a été d'y introduire une sorte de charme et en même temps plus de réalité qu'on n'en mettait auparavant, en un mot, de la poésie à la fois et quelque physique » (2).

Et cette pensée que nous avons trouvée chez l'abbé Dubos et vers la fin du XVIII^e siècle, chez Marmontel, d'une *histoire naturelle de la poésie*, nous la retrouvons, mais cette fois appliquée, dans l'œuvre de Sainte-Beuve. « Je n'ai plus qu'un plaisir, écrit-il, j'analyse, j'herborise, je suis un naturaliste des esprits. — Ce que je voudrais constituer, c'est l'histoire naturelle littéraire » (3). Et, un peu plus loin, Sainte-Beuve ajoute : « Il y a lieu plus que jamais aux jugements qui tiennent au vrai goût, mais il ne s'agit plus de venir porter des jugements de rhétorique. Aujourd'hui l'histoire littéraire se fait comme l'histoire naturelle, par des observations et par des collections » (4).

Sainte-Beuve indique comment il faut mener l'enquête sur l'homme et l'œuvre qu'on étudie, comment il faut constituer « les collections » de documents. Le passage

1. F. Brunetière, *l'Evolution des genres*, p. 17.

2. *Portraits littéraires*, t. III. *Pensée* n° 19, 1851, p. 546.

3. *Ibid.*, *Pensée*, n° 20.

4. *Ibid.*, *Pensée*, n° 21.

suivant, si caractéristique est très connu : « On ne saurait s'y prendre de trop de façons, et par trop de bouts, pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur son auteur un certain nombre de questions, et qu'on n'a pas répondu, ne fut-ce que pour soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient les plus étrangères à la nature de son esprit : — Que pensait-il en religion ? Comment était-il affecté du spectacle de la nature ? — Comment se comportait-il sur l'article des femmes ? sur l'article de l'argent ? Était-il riche, était-il pauvre ? — Quel était son régime ? etc. — Enfin, quel était son vice et son faible ? Tout homme en a un. Aucune des réponses à ces questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre ou le livre lui-même, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout ».

Ce que Sainte-Beuve comprend, c'est surtout la complexité de la question dont il s'occupe : ainsi il critique et avec beaucoup de force les théories trop simplistes de Taine. Nous rencontrerons plus loin ces critiques qui restent encore entièrement vraies.

M. Lauson, dans le même ordre d'idées, écrit que la méthode de Sainte-Beuve « à vrai dire, ne lui indique qu'une direction générale : ramasser tout ce qu'il peut du vrai, en regardant tout ce qu'il peut du réel. Il demeure toujours libre de choisir ses moyens : il n'en exclut aucun. Il les essaie tous à tour de rôle, pour tâter ce qu'ils donnent. Il regarde déjà le milieu, et le moment, et la race, mais il regarde bien d'autres choses encore :

ce n'est pas trois questions qu'il se pose sur un écrivain, c'est vingt » (1).

C'est là le mérite capital de Sainte-Beuve ; tout en ayant compris que l'œuvre d'art est relative et qu'on doit la déterminer il n'a pas cru que la question fût aussi simple qu'elle le paraissait de prime abord.

« ...Lorsqu'on dit, écrit-il, et qu'on répète que la littérature est l'expression de la société, il convient de ne l'entendre qu'avec bien des précautions et des réserves (2). »

Taine a simplifié trop le problème ; il a cru qu'en déterminant quelques relations, on déterminait du même coup l'apparition de l'œuvre. En comparant ces deux conceptions, nous saisissons mieux leurs différences.

2. L'œuvre esthétique de Taine forme un système à tendances scientifiques — mais un système bien défini auquel on ne peut ni retrancher, ni ajouter rien d'essentiel (3).

1. G. Lauson. Sainte-Beuve, *Revue de Belgique*, 15 janvier 1905, p. 25.

2. *Nouveaux lundis*, t. VIII, *Articles sur Taine*, p. 66 à 138 (écrits en 1864 et publiés en volume en 1867).

3. Hipp. Taine, *Philosophie de l'art*, 1865.

— *Philosophie de l'art en Italie*, 1866.

— *De l'idéal dans l'art*, 1867.

— *Philosophie de l'art en Grèce*, 1869.

Les quatre essais sous le titre général *Philosophie de l'art*, 1881, 2 vol. (Nous utilisons la 13^e édition, 1909.) Nous avons consulté spécialement sur l'esthétique de Taine les ouvrages suivants :

Ant. Molière, *Etude sur la philosophie de l'art de M. Taine*, 1866.

E. Zola, *Mes haines* (Art. M. H. Taine, artiste), 1866.

René Ménard, *Les Théoriciens de l'art* (l'Année philosophique), 1867.

On peut le diviser en deux parties ; celle, la plus importante, qui gravite entière autour de l'idée du déterminisme scientifique et l'autre que l'on trouve dans son livre : *L'Idéal dans l'art* et qui trahit un idéalisme mal dissimulé sous des apparences pseudo-scientifiques.

La vie de Taine est trop connue pour qu'on soit obligé de la résumer longuement ici. Né en 1828, docteur en 1853 et lauréat de l'Institut en 1855, il était déjà à cette époque admirateur de la méthode scientifique. En 1856, publiant son livre couronné, *l'Essai sur Tite Live*, il ajoute dans la Préface cette phrase qui irrita l'Académie. « L'homme, dit Spinoza, n'est pas dans la nature comme un empire dans un empire, mais comme une partie dans un tout, et les mouvements de l'automate spirituel qui est notre être sont aussi réglés que ceux du monde matériel où il est compris. » Cette phrase contient en germe toutes ses idées futures.

Le 26 octobre 1864, Taine remplaça Viollet-le-Duc, comme professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à

M. Reymond, *l'Esthétique de M. Taine* (extrait du *Contemporain*), 1883.

Amédée de Margerie, *H. Taine*, 1894.

Monod, *Renan, Taine, Michelet*, 1894 (pour la biographie).

G. Pelissier. *Nouveaux essais sur la littérature contemporaine* (*Taine critique littéraire*), 1895.

G. Barzelotti, *La Philosophie de H. Taine*, 1900 (publiée en italien en 1895).

Mockel. *La Méthode de Taine* (*Revue de Belgique*), 1897.

E. Faguet, *Politiques et moralistes du XIX^e siècle*. Troisième série : *Taine*, 1900.

Péladan, *Réputation esthétique de Taine*, 1906.

Les études moins importantes nous les signalerons, en les citant, plus loin.

l'Ecole des Beaux-arts. Cette nomination alarma Monseigneur Dupanloup qui lança son *Avertissement à la jeunesse et aux pères de famille*, dirigé contre Taine, Renan et Littré.

De février à mai 1864, Taine voyagea en Italie et à partir de 1865 il publia, au fur et à mesure, les leçons d'esthétique qu'il donnait à l'Ecole des Beaux-arts. Il y professa de 1864 à 1883 avec une interruption de 1876 à 1877. Ses leçons, douze par an, résumées, forment la *Philosophie de l'art*.

Examinons sa doctrine.

L'œuvre d'art, comme l'univers entier, est strictement déterminé. Pour saisir le sens de l'œuvre il faut trouver les conditions qui lui ont donné naissance. Ces conditions peuvent être résumées en trois classes ; il faut déterminer : 1° *le milieu* dans lequel l'œuvre a vu le jour ; 2° *la race* qui l'a créée et 3° *le moment historique* pendant lequel l'œuvre a été produite.

Dans *l'Histoire de la littérature anglaise* (1863) nous trouvons déjà le développement complet de toutes ces idées.

Voici comment Taine expose sa théorie *du milieu* dans ce livre : « L'homme n'est pas seul dans le monde ; la nature l'enveloppe et les autres hommes l'entourent ; sur ce pli primitif et permanent viennent s'étaler les plis accidentels et secondaires, et les circonstances physiques et sociales dérangent ou complètent le naturel qui leur est livré. Tantôt le climat a fait son effet... Tantôt les circonstances politiques ont travaillé... Tantôt enfin les conditions sociales ont imprimé leur marque... »

Ce qu'on appelle *la race*, d'après la Préface de l'*Histoire de la Littérature anglaise*, ce sont « ces dispositions innées et héréditaires que l'homme apporte avec lui à la lumière et qui ordinairement sont jointes à des différences marquées dans le tempérament et dans la structure du corps. Elles varient selon les peuples. Il y a naturellement des variétés d'hommes comme des variétés de taureaux et de chevaux, les unes braves et intelligentes, les autres timides et bornées ; les unes capables de conceptions et de créations supérieures, les autres réduites aux idées et aux conceptions rudimentaires ; quelques-unes appropriées plus particulièrement à certaines œuvres et approvisionnées plus richement de certains instincts. Il y a là une force distincte, si distincte qu'à travers les énormes déviations que les deux autres moteurs lui impriment, on la reconnaît encore ».

D'après la même Préface, voici comment il faut entendre *le moment*. « Avec les forces du dedans et du dehors, il y a l'œuvre qu'elles ont déjà faite ensemble, et cette œuvre elle-même contribue à produire celle qui suit ; outre l'impulsion permanente et le milieu donné, il y a la vitesse acquise. Quand le caractère national et les circonstances opèrent, ils n'opèrent point sur une table rase, mais sur une table où des empreintes sont déjà marquées. Selon qu'on prend la table à un moment ou à un autre, l'empreinte est différente, et cela suffit pour que l'effet total soit différent. Il en est ici d'un peuple comme d'une plante : « la même sève sous la même température et sur le même sol produit, aux divers degrés de son élaboration successive, des formations différentes,

bourgeons, fleurs, fruits, semences, en telle façon que la suivante a toujours pour condition la précédente, et naît de sa mort. Que si vous regardez non plus un court moment, mais quelque'un de ces larges développements qui embrassent un ou plusieurs siècles, comme le moyen âge ou notre dernière époque classique, la conclusion sera pareille. Une certaine conception dominante y a régné ; les hommes pendant deux cents ans, cinq cents ans, se sont représenté un certain modèle idéal de l'homme, au moyen âge, le chevalier et le moine, dans notre âge classique l'homme de cour et le beau parleur ; et cette idée créatrice et universelle s'est manifestée dans le champ de l'action et de la pensée, et, après avoir couvert le monde [de ses œuvres involontairement systématiques, elle s'est alanguie, puis elle est morte, voici qu'une nouvelle idée se lève, destinée à une domination égale et à des créations aussi multiples ».

Transportons, ces trois idées dans le domaine de l'esthétique.

L'œuvre d'art n'est pas isolée — l'oasis dans le désert — elle forme un ensemble avec les œuvres contemporaines, c'est l'arbre dans la forêt.

Autour de l'artiste de génie, on peut rassembler les artistes de second ordre, « cette gerbe de talents dont il n'est que la plus haute tige » (1). Et toute cette famille d'artistes on doit la replacer dans la société où ils ont vécu. « De même, écrit Taine, qu'il y a une température physique qui, par ses variations détermine l'application de telle ou telle espèce de plantes ; de même il y a une

1. *Philosophie de l'art*, vol. I, p. 4.

température morale qui, par ses variations détermine l'apparition de telle ou telle espèce d'art » (1). Pour comprendre une œuvre d'art, un artiste ou une famille d'artistes, il faut les placer exactement dans le milieu où ils ont vécu, il faut saisir les mœurs de ce milieu et l'état général de l'esprit.

Ainsi si l'on arrivait à définir la nature de chaque art en définissant les conditions qui le font naître, prospérer et mourir, nous aurions, d'après Taine, une esthétique, non dogmatique mais scientifique et historique.

Cette philosophie des beaux arts, qui a la méthode scientifique pour appui, « ne proscriit ni ne pardonne ; elle constate et explique... elle fait comme la botanique qui étudie, avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau ; elle est elle-même une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines » (2).

La loi donc, de la production de l'œuvre d'art, est la suivante : « L'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes » (3). Déterminer cet ensemble, c'est déterminer l'œuvre d'art et c'est là la tâche de l'esthéticien.

Cette loi — c'est-à-dire le fait que l'état général des mœurs et des esprits, cette température morale, agit et détermine la production de l'œuvre — on peut la vérifier ou logiquement en prenant un cas possible ou historique-

1. *Loc. cit.*, vol. I, p. 9.

2. *Loc. cit.*, vol. I, p. 12-13.

3. *Loc. cit.*, vol. I, p. 49.

ment. Voici la preuve logique. Supposons un milieu ou la tristesse domine. L'artiste sera amené à produire une œuvre triste. « S'il se rencontre des naturels joyeux, ils seront attristés par leurs malheurs personnels. L'éducation et la conversation courante les rempliront d'idées tristes. La faculté particulière et supérieure par laquelle ils dégagent et amplifient les caractères saillants des objets ne demêlera dans les objets que les caractères tristes. L'expérience et le travail des autres ne leur fourniront de suggestions et de coopération que dans les sujets tristes. Enfin, la volonté décisive et bruyante du public ne leur permettra que des sujets tristes. Par conséquent l'espèce des artistes et des œuvres d'art propres à manifester la belle humeur et la joie disparaîtra ou finira par se réduire à presque rien » (1).

Taine accepte une sélection naturelle entre les talents ; «... on pourra concevoir, dit-il, la température morale comme faisant un choix entre les différentes espèces de talents, ne laissant se développer que telle ou telle espèce, excluant plus ou moins complètement les autres » (2).

Taine donne, pour vérifier sa loi, quatre cas historiques comme preuves.

Dans l'antiquité grecque, la perfection corporelle et l'équilibre des facultés, que la vie trop cérébrale ou trop manuelle ne dérange pas, donnent naissance à la statuaire grecque, calme, parfaite, équilibrée, correspondant bien à son milieu.

Au moyen-âge, l'intempérance de l'imagination sur-

1. *Loc. cit.*, vol. I, p. 62.

2. *Loc. cit.*, vol. I, p. 62.

excitée et la délicatesse de la sensibilité féminine, donnent le jour à la cathédrale. L'intérieur de l'édifice reste noyé dans une ombre froide et les hommes qui y entrent ont l'âme triste et y cherchent des idées douloureuses.

Au xviii^e siècle, le savoir-vivre du monde et la dignité des salons aristocratiques produisent la noble tragédie, les jardins de Versailles et l'art d'écrire classique.

Enfin, aux temps modernes, la grandeur des ambitions déchainées et le malaise des désirs inassouvis, aboutissent à l'éclosion superbe de la musique, qui mieux que tout autre art, exprime la pensée flottante et les désirs sans objet et sans limite (1).

Les longues études sur l'art en Grèce, en Italie et aux Pays-Bas sont en même temps l'illustration, la vérification et l'application de cette idée du déterminisme qu'exercent le milieu, la race et le moment sur la production de l'œuvre d'art.

Examinons maintenant la partie proprement dogmatique et idéaliste de l'esthétique de Taine.

Qu'est-ce que l'art et en quoi consiste sa nature ? La poésie, la sculpture et la peinture sont des arts d'imitation ; ils imitent une réalité extérieure. Mais l'imitation exacte, qui est utile, n'est pas le but de l'art.

L'artiste en présence de l'objet à imiter, doit avant tout avoir une sensation originale, qui ne peut être acquise ni par l'étude, ni par la patience. Cette sensation selon Taine est spontanée et « groupe autour de soi le cortège des idées accessoires, les remanie, les façonne,

1. *Loc. cit.*, vol. I, p. 65-102.

les métamorphose et s'en sert pour se manifester » (1).

A l'aide de cette sensation, l'imitation de l'artiste au lieu d'être une simple copie est toute autre chose. L'artiste n'imité que « les rapports et les dépendances mutuelles des parties. » (2) Mais, l'artiste « en modifiant les rapports des parties, les modifie dans le même sens, avec intention, de façon à rendre sensible un certain caractère essentiel de l'objet, et, par suite, l'idée principale qu'il s'en fait. » (3) Ce caractère essentiel est une qualité dont toutes les autres « dérivent suivant des liaisons fixes. » (4)

Ce caractère essentiel dans la nature n'est que dominant, par l'art il devient dominateur. « Ainsi le propre d'une œuvre d'art est de rendre le caractère essentiel, ou, du moins, un caractère important de l'objet, aussi dominateur et aussi visible qu'il se peut, et, pour cela, l'artiste élague les traits qui le cachent, choisit ceux qui le manifestent, corrige ceux dans lesquels il est altéré, refait ceux dans lesquels il est annulé. » (5)

Taine donne donc la définition suivante de l'œuvre d'art : « L'œuvre d'art a pour but de manifester quelque caractère essentiel ou saillant, partant quelque idée importante, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels. Elle y arrive en employant un ensemble de parties liées dont elle modifie systématiquement les rapports. » (6). Ces ensembles corres-

1. *Loc. cit.*, vol. I, p. 41.

2. *Loc. cit.*, vol. I, p. 27.

3. *Loc. cit.*, vol. I, p. 33.

4. *Ibid.*

5. *Loc. cit.*, vol. I, p. 39.

6. *Loc. cit.*, vol. I, p. 42.

pondent à des objets réels pour les trois arts d'initiation, la sculpture, la peinture et la poésie; au contraire, ils deviennent des rapports mathématiques dans la musique et l'architecture.

L'artiste se forme une idée du caractère essentiel ou saillant et d'après cette idée, en modifiant les rapports des différentes parties de l'objet qu'il imite, il crée l'œuvre d'art. L'œuvre, ainsi créée d'après l'idée de l'artiste, révèle ce qu'on nomme l'idéal. « Ainsi les choses passent du réel à l'idéal lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant d'après son idée, et il les modifie d'après son idée lorsque, concevant et dégageant en elles quelque caractère notable, il altère systématiquement les rapports naturels de leurs parties, pour rendre ce caractère plus visible et plus dominateur. » (1)

Mais alors on peut se poser cette question très légitime : si toutes les œuvres d'art doivent exprimer l'idéal, c'est-à-dire rendre dominateur un caractère notable, comment les classerons-nous ? comment jugerons-nous leur mérite ? En d'autres termes quel sera le *critère* en matière artistique ? Il n'y en aura pas un, mais trois.

Tout d'abord, on pourra se demander comment une œuvre d'art rend dominateur le caractère notable. C'est la question de la forme. On la jugera alors d'après *le degré de convergence des effets*.

Ensuite, on pourra se demander l'importance du caractère notable. Mais ici la question se subdivise. Ce caractère notable, qui correspond à la force ou au fond que l'œuvre exprime, on peut le juger par rapport à

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 223-224.

d'autres forces, c'est le *degré d'importance du caractère* ou par rapport à lui-même, c'est le *degré de bienfaisance* du caractère. Examinons ces divers critères qui nous aideront à classer les œuvres d'art, en commençant, comme le fait Taine, par l'importance du caractère.

Il existe dans les sciences naturelles le principe de subordination des caractères. Dans un être naturel quelconque certains caractères ont été reconnus comme plus importants que d'autres. La possession des mamelles est plus fondamentale que la disposition des membres ou la possession des ailes. « ... La conclusion qu'au bout de leur travail les sciences naturelles lèguent aux sciences morales, c'est que les caractères sont plus ou moins importants, selon qu'ils sont des forces plus ou moins grandes ; c'est que l'on trouve la mesure de leur force dans le degré de leur résistance à l'attaque ; c'est que, partout, leur invariabilité plus ou moins grande leur assigne dans la hiérarchie leur place plus ou moins haute ; c'est qu'enfin leur invariabilité est d'autant plus grande qu'ils constituent dans l'être une couche plus profonde et appartiennent, non à son agencement, mais à ses éléments. » (1) Appliquons ce principe à l'homme.

Tout d'abord nous voyons qu'il y a des mœurs, des idées, un genre d'esprit qui dure trois ou quatre ans, ce sont ceux de la mode et du moment.

Au-dessous s'étend une couche de caractères un peu plus solides ; elle dure vingt, trente, quarante ans, envi-

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 244-245.

ron une demi période historique. Le personnage romantique de 1835 nous offre un exemple de cette seconde couche.

Les couches du troisième ordre possèdent des caractères plus importants et qui durent une période historique entière. C'est le moyen-âge, la Renaissance, l'époque classique.

En creusant plus profondément nous nous trouvons en présence des caractères stables, inaltérables, qui ne changent guère : ce sont les caractères des peuples ou des nations qui durent autant que la vie de ces peuples. C'est le granit primitif, nous dit Taine, au-dessous duquel, on trouve les caractères propres à la race humaine, inaltérables pour jamais.

« A cette échelle de valeurs morales correspond échelon par échelon, l'échelle des valeurs littéraires. Toutes choses égales d'ailleurs, selon que le caractère mis en relief par un livre est plus ou moins important, c'est-à-dire plus ou moins élémentaire et stable, ce livre est plus ou moins beau, et vous allez voir les couches de géologie morale communiquer aux œuvres littéraires qui les expriment, leur degré propre de puissance et de durée. (1).

En réalité, nous trouvons qu'il y a une littérature de mode qui dure un ou deux ans. C'est la romance, la farce, la brochure, la nouvelle en vogue. Ensuite, il y a des œuvres qui correspondent à des caractères plus durables et semblent des chefs-d'œuvre à la génération qui les lit ; ce qui explique le succès de l'*Astrée* de

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 257.

d'Urfé ou des romans de Mlle de Scudéry. Après, nous trouvons les œuvres qui expriment des caractères inaltérables de l'homme et qui restent des chefs-d'œuvre immortels.

Ce qui est vrai de la littérature, est vrai aussi des arts plastiques. Au rang le plus bas nous trouvons les peintres des habits à la mode ; ensuite on rencontre ceux qui peignent les particularités de profession et de condition et au rang le plus haut ceux qui expriment la beauté du corps humain. Le critère, que nous avons développé pour les œuvres littéraires, peut donc s'appliquer à toutes les œuvres d'art.

Examinons maintenant le second critérium de l'œuvre d'art. « Il est un second point de vue auquel on doit comparer les caractères ; car ils sont des forces naturelles, et, à ce titre, ils peuvent être évalués de deux façons : on peut considérer une force, d'abord par rapport aux autres, ensuite par rapport à elle-même. Considérée par rapport aux autres ; elle est plus grande lorsqu'elle leur résiste et les annule. Considérée par rapport à elle-même, elle est plus grande lorsque le cours de ses effets la conduit, non pas à s'annuler, mais à s'accroître » (2). Il s'agit de voir dans quelle mesure ce caractère ou force est bienfaisant.

L'homme dans la société vit ; or la vie a deux directions ; l'homme connaît ou il agit ; ou il se sert de son intelligence ou de sa volonté. Les caractères de ces deux facultés qui aident l'homme dans l'action et la connaissance, sont bienfaisants et les contraires malfaisants. La

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 282.

faculté qui tient, dans la société, le plus haut degré de bienfaisance, c'est la faculté d'aimer.

« A cette classification des valeurs morales correspond, degré par degré, une classification des valeurs littéraires. Toutes choses égales d'ailleurs, l'œuvre qui exprime un caractère bienfaisant est supérieure à l'œuvre qui exprime un caractère malfaisant » (1).

Taine esquisse un classement des œuvres littéraires. Tout d'abord on rencontre les caractères réalistes ou comiques : Harpagon, Tartuffe, M. Homais etc., « âmes rapetissées et boiteuses » qui écœurent à la longue, car il « est déplaisant de voir de la vermine, même quand on l'écrase » (2).

Ensuite, nous trouvons les types puissants mais incomplets et en général dépourvus d'équilibre*, tels qu'on les rencontre chez Shakespeare ou Balzac ; ce sont les Hamlet, Roméo, ou les Goriot, Grandet, cousin Pons, etc.

Les véritables héros tiennent le sommet de l'échelle ; les créations idéales naissent surtout aux époques primitives et naïves dans les poèmes épiques : Eugénie Grandet, mais surtout Achille, Roland, etc.

Pour l'homme physique, le premier caractère bienfaisant, c'est la santé ; l'intégrité du type naturel vient ensuite et bien avant les difformités générales ou professionnelles.

D'après cet ordre de valeurs physiques bienfaisantes, on peut classer les œuvres des arts plastiques exactement comme les œuvres littéraires.

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 289.

2. *Loc. cit.*, vol. II, p. 291

L'importance du caractère et la bienfaisance sont deux faces d'une qualité unique, la *force* — ou ce que nous pourrions appeler le fond, le sujet de l'œuvre d'art.

Mais à côté du fond il y a la *forme* ; il y a donc encore un critère, celui que Taine appelle : le degré de convergence des effets et qui correspond dans sa définition de l'œuvre d'art, à la manière de rendre dominateur le caractère.

Taine écrit : « ... dans un tableau, une statue, un poème, un édifice, une symphonie, tous les effets doivent être convergents » (1).

Dans la littérature, les caractères, les situations, les événements, l'action et le style doivent être en harmonie. « Plus l'artiste a démêlé et fait converger dans son œuvre des éléments nombreux et capables d'effet, plus le caractère qu'il veut mettre en lumière devient dominateur : l'art tout entier tient en deux paroles : manifester en concentrant » (2).

Dans les arts plastiques, l'écorché et la peau doivent s'harmoniser comme doit concorder l'attitude avec la physionomie, les lignes, les masses et la couleur. D'après ce principe, on peut classer une dernière fois, les œuvres d'art : « Toutes ces choses égales d'ailleurs, elles seront plus ou moins belles, selon que la convergence des effets sera chez elles plus ou moins complète » (3).

Dans les époques primitives l'artiste ne sait pas faire

1. *Loc. cit.*, vol. II, p. 325.

2. *Loc. cit.*, vol. II, p. 324.

3. *Loc. cit.*, vol. II, p. 325.

converger tous les effets — en littérature comme dans les arts plastiques — de même pendant les époques de décadence, tout en sachant tous les procédés de son art très bien, comme son sentiment est faible, la convergence des effets est faible aussi. Cette convergence des effets on la trouve au centre des âges littéraires ou artistiques : c'est le moment où un art fleurit ; auparavant il était en germe ; un peu plus tard il sera fané.

Tels sont donc les trois critères de l'œuvre d'art que Taine propose.

Nous pouvons maintenant embrasser d'un seul coup d'œil le système esthétique de Taine.

D'une part, un strict déterminisme, qui était déjà entier dans cette phrase de la préface de *La Fontaine et ses fables* : « l'homme est un animal d'espèce supérieure qui produit des philosophies et des poésies, à peu près comme les vers à soie font leurs cocons et comme les abeilles font leurs ruches. » Ce déterminisme s'appuie sur le milieu, la race et le moment.

D'autre part, un idéalisme à caractères scientifiques qui, malgré tout, cadre assez mal avec le déterminisme.

Ces deux thèses, et surtout la première, sont appuyées sur un nombre incalculable d'exemples, sur des vues générales et pour ainsi dire panoramiques de l'histoire de l'art, et sur une étude des conditions sociales, politiques, géographiques ou économiques des différentes époques que Taine examine.

Essayons d'analyser ces théories et de trouver leur côté faible ; et, comme l'esthétique de Taine a été très longuement étudiée par plusieurs penseurs, examinons avant tout, leurs critiques.

Un des points du système de Taine, qu'on a le plus critiqué, c'est que dans la production de l'œuvre d'art il oublie un des éléments les plus importants — si ce n'est le plus important de tous — la personnalité de l'artiste et le génie créateur.

Sainte-Beuve, dont nous avons vu que les idées, parce qu'elles étaient moins systématisées, étaient moins étroites que celles de Taine, dès 1864, adressait cette critique à ce dernier. « C'est qu'il n'y a rien, je le répète, écrit Sainte-Beuve, de plus imprévu que le talent, et il ne serait pas le talent s'il n'était imprévu, s'il n'était un seul entre plusieurs, un seul entre tous. » (1) ». Et il continue : « Je ne sais si je m'explique bien ; c'est là le point vif que la méthode et le procédé de M. Taine n'atteint pas, quelle que soit son habileté à s'en servir. Il reste toujours en dehors, jusqu'ici, échappant à toutes les mailles du filet, si bien tissé qu'il soit, cette chose qui s'appelle l'individualité du talent, du génie. Le savant critique l'attaque et l'investit, comme ferait un ingénieur ; il la cerne, la presse et la reserre, sous prétexte de l'environner de toutes les conditions extérieures indispensables : ces conditions servent, en effet, l'individualité et l'originalité personnelle, la provoquent, la sollicitent, la mettent plus ou moins à même d'agir ou de réagir, mais sans la créer. Cette parcelle qu'Horace appelle divine, et qui l'est du moins dans le sens primitif et naturel, ne s'est pas encore rendue à la science, et elle reste inexpiquée. Ce n'est pas une raison pour que la science désarme et

1. *Nouveaux Lundis*, t. VIII. p. 87. Les articles sur Taine ont été écrits en 1864.

renonce à son entreprise courageuse. Le siège de Troie a duré dix ans ; il est des problèmes qui dureront peut-être autant que la vie de l'humanité même » (1). Plus loin dans la même série d'articles, Sainte-Beuve écrit : « Je ne dirai pas avec un poète de nos jours et des plus originaux : Qu'est-ce qu'un grand poète ? C'est un corridor où le vent passe. Non, le poète n'est pas une chose si simple, ce n'est pas une résultante, ni même un simple foyer réflecteur ; il a son miroir à lui, sa monade individuelle unique. Il a son nœud et son organe à travers lequel tout ce qui passe se transforme et qui, en renvoyant combine et crée ; mais le poète ne crée qu'avec ce qu'il reçoit. C'est en ce point, je pense, que je redeviens tout à fait d'accord avec M. Taine » (2).

Sainte-Beuve reviendra à la même critique, treize ans après ; il essaiera de montrer que le déterminisme de Taine n'est pas suffisant, car on ne connaît pas toutes les causes, et d'autre part que la force individuelle et créatrice lui échappe (3). « ... Ce qu'il faut lui répondre, écrit-il en 1857, quand il s'exprime avec une affirmation si absolue, c'est que, entre un fait aussi général et aussi commun à tous que le sol et le climat, et un résultat aussi compliqué et aussi divers que la variété des espèces et des individus qui y vivent, il y a place pour quantité de causes et de forces plus particulières, plus immédiates, et tant qu'on ne les a pas saisies, on n'a rien expliqué. Il en est de même pour les hommes et pour les esprits qui vivent dans le même siècle, c'est-à-

1. *Nouveaux Lundis*, t. VIII, p. 87.

2. *Loc. cit.*, p. 93.

3. *Causeries du Lundi*, t. XIII (Articles sur Taine, 1857).

dire sous un même climat moral : on peut bien, lorsqu'on les étudie un à un, montrer tous les rapports qu'ils ont avec ce temps où ils sont nés et où ils ont vécu ; mais jamais, si l'on ne connaissait que l'époque seule, et même la connût-on à fond dans ses principaux caractères, on n'en pourrait conclure à l'avance qu'elle a dû donner naissance à telle ou telle nature d'individus, à telles ou telles formes de talents. Pourquoi Pascal plutôt que La Fontaine ? pourquoi Chaulieu plutôt que Saint-Simon ? On ignore donc le point essentiel de la difficulté : le comment de la création ou de la formation, le mystère échappe » (1).

Ces passages mettent bien en relief la conception de Sainte-Beuve. On y voit aussi que les idées de l'auteur des *Lundi*, tout en restant déterministes et scientifiques, laissent une large place et à l'individualité et à la complexité de la vie.

C'est ici qu'il faut rapprocher les idées de l'abbé Dubos de celles de Taine. La conception de Dubos est pareille à celle de Sainte-Beuve — Dubos disait que le génie est une plante qui pousse d'elle-même et ce qu'il essayait de déterminer, c'est seulement le sol sur lequel elle pousse — car il respectait l'individualité de l'artiste et tenait compte de la grande complexité des faits (2).

Le déterminisme de Taine est trop simple et trop

1. *Causeries du Lundi*, t. XIII, p. 214-215.

2. Pour Dubos le génie contient un résidu mystérieux — en cela Dubos se rapproche de M. Séailles, dont nous examinerons la théorie dans le chapitre suivant. On peut consulter une comparaison des théories de Dubos et de Taine, dans le livre de Braunschvig, *l'Abbé Dubos rénovateur de la critique au XVIII^e siècle*, 1904, p. 48-49.

absolu ; c'est de là [que vient ce grand tort de ne pas tenir compte de la personnalité. Tous les critiques, après Sainte-Beuve, ont mis en évidence ce défaut du système de Taine.

Nous signalons une étude d'Antoine Mollière (1866) dans laquelle cet auteur expose des idées analogues à celles qui feront le succès du livre d'Hennequin, que nous étudierons plus loin.

Pour Mollière les artistes médiocres sont absorbés par le milieu où ils vivent, comme le pense Taine ; mais les grands génies dirigent leur milieu. « Les artistes, les écrivains vulgaires ou trop avides des succès, sont assez semblables à ces harpes éoliennes, résonnant passivement sous tous les souffles qui passent sur elles. Les artistes, les écrivains de génie convaincus marchent, au contraire, au but que la vraie gloire a montré comme ces conquérants indomptables qui ne savent que vaincre ou mourir. Bien loin de subir leur milieu, ils le font ou le bravent. » (1) Et plus loin : « Je le répète : les écrivains et les artistes sont des initiateurs aussi bien que des influencés ; et j'ai peine à croire que Corneille et Bossuet, Molière et Bourdaloue, aient plus reçu qu'ils n'ont donné » (2).

Zola écrit aussi, en 1866, que la personnalité gêne terriblement Taine. « J'ai des larmes en moi, écrit-il avec une grande bonhomie, M. Taine affirme que je ne pourrai pleurer, parce que tout mon siècle est en train de rire à gorge déployée. Moi, je suis de l'avis contraire,

1. A. Mollière, *Etude sur la philosophie de l'art de M. Taine*, 1866, p. 6.

2. *Loc. cit.*, p. 20-21.

je dis que je pleurerai tout mon saoul si j'ai besoin de pleurer. J'ai la ferme croyance qu'un homme de génie arrive à vider son cœur, lors même que la foule est là pour l'en empêcher. » (1)

Ménard soutient en 1867 la même critique dans un article très intéressant, en donnant des exemples ; ainsi, comment expliquer la personnalité d'Ingres à côté des romantiques, de Delacroix et de V. Hugo (2).

Pelissier, Reymond, Faguet, Mockel dans leurs études sur la philosophie esthétique de Taine soutiennent exactement les mêmes idées. La critique d'Hennequin nous l'examinerons plus loin. Guyau trouve aussi le même défaut dans l'œuvre de Taine. « M. Taine, dit-il, a écrit des admirables études d'ensemble sur l'art en Grèce, en Italie, aux Pays-Bas ; mais vouloir connaître le génie propre et personnel de tel sculpteur ou de tel peintre d'après ces études de milieux extérieurs, c'est comme si on voulait déterminer l'âge d'un individu d'après la moyenne d'une statistique, ou les principaux événements d'une vie par l'histoire d'un siècle » (3).

Une autre critique qu'on a élevée contre l'esthétique de Taine, c'est qu'il s'y montre beaucoup plus logicien qu'homme de science. C'est encore Sainte-Beuve qui, le premier, formula cette critique capitale.

« M. Taine a le bonheur d'être savant, et ce qui est mieux, d'avoir l'instrument, l'esprit scientifique joint au talent littéraire ; tout s'enchaîne dans son esprit, dans ses idées ; ses opinions se tiennent étroitement et se

1. E. Zola, *Mes haines*. Art. M. H. Taine, artiste, 1866.

2. Ménard, *les Théoriciens de l'art* 1867 (*L'Année philosophique*).

3. *L'Art au point de vue sociologique*, p. 32.

lient : on ne lui demande pas de supprimer la chaîne, mais de l'accuser moins, de n'en pas montrer trop à nu les anneaux, de ne pas trop les rapprocher, et, là où dans l'état actuel de l'étude il y a lacune, de ne pas les forger prématurément. *Il procède trop par voie logique et non à la façon des sciences naturelles.* Si l'on peut espérer d'en venir un jour à classer les talents par famille et sous de certains noms génériques qui répondent à des qualités principales, combien, pour cela, ne faut-il pas auparavant en observer avec patience et sans esprit de système, en reconnaître au complet, un à un, exemplaire par exemplaire, en recueillir d'analogues et en décrire » (1). Ce passage est réellement admirable — et montre clairement et un des défauts du système de Taine, sur lequel nous insisterons plus loin et en même temps la méthode et l'esprit scientifiques de Sainte-Beuve.

La logique, selon Monod, est la faculté maîtresse de Taine (2). Et, c'est parce qu'il est avant tout logicien, qu'il transformera les idées de Sainte-Beuve en système. Pélissier montre clairement cela : «... ce que Taine apporta de nouveau, c'est surtout le dogmatisme dans les principes et la rigueur dans les déductions. L'esprit scientifique qui se dérobait chez Sainte-Beuve, ou du moins qui se disséminait à travers une multitude de points de vue, de retours et de retours, de circonvolutions plus ou moins fortuites et capricieuses, il l'a condensé en formules. Sainte-Beuve fut bien l'initiateur de

1. *Causeries du Lundi*, t. XIII, p. 218.

2. G. Monod, *Renan, Taine, Michelet*, 1894.

la critique naturelle, elle eut dans Taine son organisateur » (1).

Brunetière — qui pour cela même admire Taine, et il a tort de le faire — exprime la même idée : « Le mérite et le talent de M. Taine, c'est la puissance et la fécondité de son imagination *constructive*, si je puis hasarder ce mot : et de ces « magnifiques palais d'idées » où se complaisait jadis à errer la pensée des grands métaphysiciens, c'est son vrai titre de gloire qu'il y en ait peu d'aussi vastes et d'aussi beaux que le sien. Seulement, ce que l'on essayait avant lui de construire dans les nuages, il a, lui, essayé de le fonder en terre, plus solidement, avec des matériaux qui fussent à l'abri de l'injure du temps ; et ces matériaux il les a demandés ou empruntés à la science » (2). Nous verrons, plus loin, que Brunetière s'illusionne sur la solidité sinon des matériaux, au moins de la construction — ce qui est bien pire.

Taine est avant tout logicien, nous dit Faguet ; « il aime raisonner tout droit, par « esprit géométrique ». L'abstraction, opération géométrique par excellence, lui plaît excellemment » (3).

Barzelotti fait remarquer aussi, dans l'œuvre esthétique de Taine, « cette tendance au système qui lui fait accorder trop de foi à la logique » (4).

On a adressé d'autres critiques à l'esthétique de Taine.

1. G. Pélassier, *Nouveaux essais de littérature contemporaine*, 1895, p. 167.

2. Brunetière, *l'Évolution des genres*, , 1890, p. 248.

3. E. Faguet, *Politiques et moralistes du XIX^e siècle*, 3^e série, p. 250.

4. G. Barzelotti, *la Philosophie de H. Taine*, 1900, p. 249.

Son idéalisme, avec ses trois critères, cadre très mal avec sa conception déterministe et se trouve en contradiction avec cette phrase : « la science ne proscrit ni ne pardonne ; elle constate et explique » ou, avec cette autre, dans laquelle comparant la philosophie de l'art avec la botanique, Taine écrit : « elle fait comme la botanique qui étudie, avec un intérêt égal, tantôt l'orange et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau ».

On a dit à Taine, que si l'art doit manifester l'essence de l'objet, comme l'essence est une, les chefs-d'œuvre qui manifestent cette essence devraient être identiques quand ils ont le même sujet — et ce n'est pas le cas (1).

Mais toutes ces critiques secondaires sont négligeables ; les seules réellement sérieuses sont : 1^o celle qui porte sur l'individualité de l'artiste, que Taine néglige ; et 2^o celle qui marque le côté essentiellement logique et non scientifique de son système. Examinons-les à notre tour.

La question de la personnalité de l'artiste — ou plutôt du génie créateur échappant au déterminisme — ne se pose pas pour nous. Elle ne se pose pas, car elle est du domaine de la métaphysique. Dire que le génie échappe aux lois de la nature, c'est fort flatteur pour ceux qui ont ce don divin — pour M. Bergson qui en a et qui soutient cette opinion — c'est fort désagréable pour la science, mais ce n'est pas démontré et c'est essentiellement indémontrable.

D'autre part, on a soutenu que le système de Taine

1. C'est Véron dans son *Esthétique*, p. 87, qui adresse cette critique très peu solide

n'est pas tout à fait scientifique, mais en partie logique. Ici, les critiques ne sont pas allés assez loin.

Le système de Taine, tout entier, repose sur un grave malentendu — tout comme les théories artistiques d'Emile Zola.

Zola soutenait, copiant Claude Bernard et se fondant sur quelques vagues analogies, que le roman peut devenir scientifique.

Taine croit qu'en prenant les lois des sciences naturelles et en se fondant sur quelques vagues analogies, on peut fabriquer du jour au lendemain une science nouvelle. Mais Taine n'emprunte pas seulement quelques lois aux sciences ; il leur emprunte l'idée du déterminisme — c'est là que réside le succès de son esthétique. Expliquons-nous mieux.

Dire que l'apparition de l'œuvre d'art est déterminée par des causes naturelles, c'est répéter ce qu'on savait déjà au XVIII^e siècle, quand on voyait dans l'art une chose relative et c'est en même temps réagir contre les théories métaphysiques du commencement du XIX^e siècle. En un mot, c'est poser la question un peu plus scientifiquement qu'on ne l'avait posée jusqu'alors. Mais en partant de cette idée déterministe, vouloir bâtir une Esthétique d'après les analogies qu'on trouve entre une œuvre d'art et une pomme ou une poire, c'est se tromper grossièrement. C'est là l'erreur profonde de Taine.

L'œuvre d'art dépend du milieu, du moment et de la race ; c'est bien entendu ; mais pourquoi nous arrêter là ? Le milieu, la race et le moment dépendent de l'état général du système planétaire, qui, lui-même, dépend de la nébuleuse primitive, qui, elle-même, dépend du

grand Tout. Autant dire, tout de suite, avec Cousin que le Beau est un attribut de Dieu. Vouloir appliquer aveuglément le déterminisme, ce n'est pas faire œuvre de science, mais de métaphysique. Et l'esthétique de Taine a tous les caractères du système métaphysique.

La psychologie, proprement dite, est réduite à un vague idéalisme qui ne diffère guère de celui de Quatremère de Quincy ou de Cousin.

Ce système, parfait en tant que système, n'est pas perfectible — ses conséquences pratiques sont nulles.

Enfin, et c'est là le point essentiel, Taine involontairement falsifie et fausse la réalité pour mieux la faire entrer dans son système. C'est Zola qui fait allusion le premier à ce fait. « Je me défie, écrit-il, de M. Taine, comme d'un homme aux doigts prestes, qui escamote tout ce qui le gêne et ne laisse voir que les éléments qui le servent ; je me dis qu'il peut avoir raison, mais qu'il se trompe peut-être lui-même, emporté par son âpre recherche du vrai » (1).

Ménard aussi, avait remarqué que Taine laissait de côté les artistes qui contredisaient sa théorie.

Mais, M. Venturi, dans une lettre à G. Barzelotti relève des erreurs, volontaires ou involontaires, graves ; des oublis ou des fausses interprétations qui ne s'expliquent pas de la part d'un érudit de la valeur de Taine. Nous renvoyons aux ouvrages qui ont signalé cette falsification (2) de la réalité (3).

1. Zola, *Mes haines*. M. H. Taine, *artiste*, 1866.

2. Nous prenons ce mot sans aucun sens péjoratif.

3. Venturi, *Lettre à G. Barzelotti*, 1900.

Delaborde, *Des opinions de M. Taine sur l'art italien*, 1866.

Péladan, *Réfutation esthétique de Taine*, 1906. Péladan signale

Pour nous, ce dernier caractère démontre, mieux que tout le reste, que le système de Taine n'a rien de commun avec la science. Mais reconnaissons-lui cependant de réels mérites.

Tout d'abord il a réagi, d'une façon salubre, contre les théories métaphysiques. Nous avons déjà vu que vers 1865 les travaux esthétiques, s'inspirant de la théorie de Cousin, sont moins que médiocres. Taine prépare le terrain pour l'apparition des travaux vraiment féconds.

D'un autre côté, désirant faire œuvre de science, il attire l'attention des savants sur le problème esthétique et sur la nécessité d'une étude objective des faits esthétiques.

Taine enrichit la critique — qui ne pourra jamais devenir scientifique par définition — de la meilleure méthode possible, celle qui consiste à placer une œuvre dans son milieu pour la comprendre. Brunetière écrit, qu'avec Taine, « si la critique ne devient pas une science, elle aspire à le devenir ; et qu'en tout cas, elle cherche un supplément à ses moyens d'information dans les moyens, si je puis ainsi dire, dans les méthodes, et dans les procédés de l'histoire naturelle » (1).

Enfin, Taine fait entrer l'Esthétique, la soustrayant à l'influence allemande, dans une voie par excellence nationale ; car personne ne contestera, que la science objective est avant tout, l'œuvre du génie français.

ces erreurs — mais son livre est réellement inférieur à tous les points de vue.

1. *L'Evolution des genres*, p. 17-18.

3. C'est à un point de vue scientifique que se place Léon Dumont, en 1875, lorsqu'il essaie d'analyser les sentiments esthétiques (1). Il essaie de rendre compte du sentiment du sublime, du beau et du risible. Malheureusement les résultats auxquels aboutit Dumont sont fort insignifiants — mais l'intention et le désir d'étudier les faits esthétiques objectivement sont à retenir.

Les plaisirs du goût résultent d'une augmentation d'excitation de l'imagination et de l'intelligence. Sur cette base, Dumont fonde sa théorie, du sublime, du beau et du comique.

« Le sublime, c'est l'infini, l'immense, l'indéfinissable. Corneille qui s'y connaissait, le définissait l'incompréhensible. Le plaisir, dans le sublime tient à ce que l'objet étant inépuisable, nous permet d'employer toute la force disponible [pour la pensée, force qui peut être énorme à certains moments; nous ne sommes limités que par la fatigue qui commencerait à se manifester dès que nous dépasserions cette quantité de force, ou par le détournement de notre attention vers d'autres objets en vue d'éviter cette fatigue » (2).

L'admiration est le sentiment qui correspond par excellence au sublime. Dumont pense que moins on comprend, plus on admire. Les ignorants sont plus enclins à l'admiration que les gens instruits; « de tous les sentiments, celui du sublime est assurément celui que la culture intellectuelle chez les individus et le pro-

1. *Théorie scientifique de la sensibilité. Le plaisir et la peine*, 1875, spécialement le chapitre V.

2. *Loc., cit.*, p. 170.

grès des sciences ou de la philosophie en général tendent le plus à affaiblir » (1).

Le beau est expliqué par une théorie analogue.

« Le beau, écrit Dumont, est ce qui présente une grande complication dans l'unité d'une même conception, de telle sorte que cette conception pour être réalisée dans l'imagination, exige un emploi de force considérable... c'est la variété dans l'unité, c'est l'aperception, dans un seul tout, d'une grande quantité de détails et d'éléments en harmonie les uns avec les autres (2). » Au fond, c'est la très vieille théorie de l'unité et de la variété, de laquelle Dumont donne une interprétation psychologique.

A l'unité et la variété, Dumont ajoute un troisième caractère que l'objet beau doit posséder, c'est la conformité aux habitudes de notre imagination, « c'est-à-dire à ce qu'on appelle les associations d'idées (3) ». Cette conformité aux associations d'idées augmente le plaisir parce qu'elle rend la conception de l'objet plus énergique.

Dumont divise la beauté, en beauté coexistante, dont les éléments se présentent simultanément à la perception et l'imagination; elle appartient à la vue et aux arts plastiques et pittoresques (forme et couleur); et en beauté de succession, dont les diverses parties se réalisent dans le temps; elle emploie le sens de l'ouïe et constitue la beauté du mouvement, la beauté littéraire, morale et musicale.

1. *Loc. cit.*, p. 173.

2. *Loc. cit.*, p. 174.

3. *Loc. cit.*, p. 176.

Dumont essaie aussi d'expliquer le comique ; selon lui nous rions chaque fois que nous nous trouvons en présence de faits « qui sont de nature à nous faire penser d'une même chose qu'elle est et qu'elle n'est pas (1) ». Quand notre entendement est obligé, à cause des circonstances extérieures d'accepter « deux idées contradictoires dans l'unité d'une même conception ; il en résulte une sorte de rencontre intellectuelle dont le rire est la traduction (2) ». Le rire peut être envisagé comme l'emploi d'un excès de forces qui n'ont pu être dépensées en conceptions intellectuelles.

Toutes ces explications ne sont pas d'une grande originalité ; pourtant le livre de L. Dumont a le mérite de faire entrer le problème esthétique là où il doit être étudié, c'est-à-dire dans le domaine psychologique.

L'Esthétique d'Eugène Véron (3), publiée trois ans après la théorie de Dumont, présente le même effort pour étudier objectivement les faits esthétiques.

Véron veut surtout réagir contre ce spiritualisme académique, dernière incarnation des théories de Cousin. Déjà en 1862, dans la préface de son livre, intitulé : *Supériorité des arts modernes sur les arts anciens*, Véron critiquait les théories métaphysiques qui ne s'appuyent pas sur les faits : « Chaque fois, écrivait-il, que j'ai tenté de pénétrer dans la sphère de leurs hautes spéculations, il m'a semblé que je plaçais ma tête sous la

1. *Loc. cit.*, p. 205.

2. *Loc. cit.*, p. 205.

3. Eugène Véron, *L'Esthétique* (Bibliothèque des sciences contemporaines. Paris, 1878). — *Supériorité des arts modernes sur les arts anciens*. Paris, 1862.

cloche d'une machine pneumatique, et que l'air me manquait ». Et c'est en pensant probablement aux succès académiques de Ch. Lévêque, qu'il continuait : « Je renonce donc désormais à toute tentative de ce genre, et je me réduis à admirer la force de constitution qui permet à quelques natures privilégiées de vivre dans le vide. Je sais bien que cela seul me condamne à n'être jamais couronné par aucune académie ; mais je m'en console en pensant qu'il vaut encore mieux vivre sans couronne que de mourir asphyxié (1) ».

Dans son *Esthétique*, Véron écrit que son livre a pour but, comme la collection entière dont il fait partie, « de réagir contre ces antiques habitudes d'esprit qu'entretient avec tant de soin, et malheureusement aussi avec tant de succès, la vieille tradition académique, dédaigneuse du fait (2) ».

Le déterminisme absolu de l'œuvre d'art, est une des idées directrices du livre de Véron. « L'art n'est autre chose qu'une résultante naturelle de l'organisme humain, qui est ainsi constitué qu'il trouve une jouissance particulière dans certaines combinaisons de formes, de lignes de couleurs, de mouvements, de sons, de rythmes, d'images (3) ». Et, à un autre endroit, après avoir examiné l'art préhistorique, Véron conclut que l'art « loin

1. Ces lignes sont de 1862. Le livre couronné de Lévêque fut publié en 1861. L'allusion donc, vise Lévêque à n'en pas douter. Il est fort possible que Véron ait présenté, au même Concours, un mémoire — en effet il y avait quatre concurrents. Nous présentons cette hypothèse possible, sans avoir eu l'occasion de la contrôler.

2. *L'Esthétique*, p. 306.

3. *Loc. cit.*, p. V.

d'être un résultat factice dû au hasard d'un concours de circonstances qui auraient pu ne pas se rencontrer, est un produit spontané, immédiat et nécessaire de l'activité humaine (1) ».

Véron accepte l'influence du milieu sur l'artiste, sans attribuer à cette influence une part exagérée comme le fait Taine. « Il est très rare, et l'on peut dire, il est presque impossible, que l'artiste ne soit pas de son temps. Sans admettre, comme on l'a dit, qu'il soit nécessairement un simple écho, une harpe éolienne vibrant au souffle des émotions contemporaines, il est certain que, pour une foule de raisons qu'il serait trop long d'exposer ici, l'artiste, le poète vivent surtout de la vie du milieu où ils se trouvent placés... » (2) Véron accepte aussi, l'idée de Taine, que le jugement dans l'art doit être autant que possible objectif. « Il n'y a pas moins de ridicule à condamner l'art flamand et hollandais au nom de la sculpture grecque qu'à condamner la sculpture grecque au nom de l'art flamand et hollandais. Courbet est aussi légitime que Raphaël. Il est permis de préférer l'un à l'autre, selon les affinités et les attractions naturelles de chacun, mais l'esthétique n'a le droit d'exclure ni l'un ni l'autre, à moins d'introduire dans la science la passion et la partialité » (3).

L'*Esthétique* de Véron présente donc résumées toutes les idées fécondes et neuves qu'on rencontre dans la *Philosophie de l'art* de Taine; d'une part le désir de

1. *Loc. cit.*, p. 34.

2. *Loc. cit.*, p. VII.

3. *Loc. cit.*, p. VIII.

réagir contre les idées métaphysiques et d'autre part l'idée du déterminisme de l'œuvre d'art et le désir de l'étudier objectivement. Mais Véron se gardera bien d'accepter les éléments idéalistes de l'œuvre de Taine.

Quel est le but de l'art, selon Véron ? « On peut donc, écrit-il, comme définition générale, dire que l'art est la manifestation d'une émotion se traduisant au dehors soit par des combinaisons expressives de lignes, de formes ou de couleurs, soit par une suite de gestes, de sons et de paroles soumis à des rythmes particuliers » (1). La puissance avec laquelle s'exprime cette émotion, est le seul critérium de l'œuvre d'art.

L'œuvre d'art, d'autre part, agit de deux façons, quand elle procure l'émotion esthétique : par un plaisir direct et par l'admiration sympathique.

Analysons le plaisir. Les jouissances de l'œil et de l'oreille consistent, comme toutes les autres jouissances, dans une exagération momentanée de l'activité cérébrale, produite par une vibration accélérée des fibres nerveuses. Les sensations de l'ouïe et de la vue se rallient aux centres où s'élaborent les sentiments et les idées — ce qui les distingue des sensations de l'odorat, du goût et du toucher. Or, il existe un certain nombre de sentiments esthétiques, comme les notions d'ordre, d'harmonie, de proportion, de convenance, de variété, d'unité, de vie ; ces sentiments esthétiques apparaissent spontanément à l'occasion des sensations que nous devons à l'ouïe et à la vue. Et, ce sont ces éléments additionnés à la sensation qui font qu'elle nous plaît. Quand ces

1. *Loc. cit.*, p. 106.

éléments manquent, au lieu d'un plaisir, nous éprouvons une souffrance. On voit que cette explication psychophysiologique, qui ressemble en partie à celle de Dumont, laisse beaucoup à désirer.

Examinons maintenant l'admiration sympathique ; elle s'adresse à l'auteur de l'œuvre que nous contemplons. Selon Véron, ce que l'on admire surtout dans une œuvre, c'est moins l'œuvre elle-même que le génie qui l'a créée. « Ce qui nous frappe et nous émeut dans l'œuvre d'art, ce que nous admirons dans cette expression de la vie morale et physique, c'est non pas cette vie elle-même, mais la puissance et l'originalité avec laquelle l'auteur a rendu l'impression qu'elle fait sur lui et la manière dont il en comprend les manifestations ; ce qui cause enfin la jouissance esthétique, ce n'est pas la personnalité des êtres représentés, mais à travers celle-là, celle de l'artiste lui-même » (1).

Cette idée de l'importance de la personnalité de l'artiste, à laquelle Véron sacrifie tout, constitue le leitmotif de son livre. Véron, par exemple, se pose la question que se posait déjà l'abbé Dubos ; il se demande pourquoi l'imitation trop exacte de la réalité ne procure pas d'émotion esthétique ; pourquoi, si l'on voyait réellement mourir Didon on n'aurait pas la même émotion que quand on lit le quatrième livre de l'Ennéide ? Pourquoi nos mélodrames, qui présentent presque des luttes réelles, n'émotionnent pas esthétiquement ? Véron répond que l'auditeur ou le spectateur sent qu'entre le spectacle et lui, il y a la personnalité du poète ; c'est

1. *Loc. cit.*, p. 184.

cette personnalité qui procure l'émotion esthétique ; si on l'enlève, le caractère esthétique de l'œuvre se perd du même coup. « Pour que nous éprouvions l'émotion esthétique, il faut que nous puissions retrouver l'homme dans l'œuvre ; c'est à lui que notre admiration s'attache plus ou moins consciemment, et c'est précisément ce sentiment d'admiration qui nous fournit la notion du beau artistique (1). » Ailleurs, Véron écrit : « De toute œuvre d'art on peut dire que c'est la personnalité de l'artiste qui en fait la principale valeur... (2). »

L'excitation des fibres nerveuses et le plaisir qui en découle, ne suffit pas pour produire l'émotion esthétique, nous dit ailleurs Véron. « Pour que la jouissance devienne réellement esthétique, il faut qu'il s'y joigne, comme nous l'avons dit, un sentiment d'admiration sympathique pour l'artiste dont le talent ou le génie a produit l'œuvre qui nous fait éprouver cette puissance (3). »

Nous examinerons plus loin, ce que l'on doit penser de cette admiration sympathique pour l'auteur ; pour le moment, contentons-nous de répéter que pour Véron la personnalité de l'artiste est la chose capitale dans l'art, et, qu'en France, cette théorie était très en vogue au moment où Véron écrivait ; il suffit de rappeler la définition de l'art, de Zola : l'art est la nature vue à travers un tempérament.

Véron écrit : « ... Quel que soit le dosage de ces mélanges, il est certain que les deux éléments primitifs :

1. *Loc. cit.*, p. 389.

2. *Loc. cit.*, p. 123 note.

3. *Loc. cit.*, p. 77.

réalité, personnalité, s'y trouvent toujours, en dépit des théories contraires qui réduisent l'art ou au plagiat photographique des choses réelles, ou à la divination conjecturale des types idéaux » (1). Mais, peu à peu, Véron ira jusqu'à nier complètement la réalité au profit de la personnalité. « En somme, le degré de réalité que contient une œuvre d'art n'a d'importance esthétique que parce qu'il nous permet de mesurer la puissance de pénétration qui a été nécessaire pour la saisir et la force d'imagination qui a permis de la reproduire avec ce relief que nous admirons » (2). Et voici un passage, où il réduit la réalité à bien peu de chose : « Vérité, personnalité, voilà les deux termes de la formule complète de l'art : vérité des choses, personnalité de l'artiste. Mais à y regarder de près, ces deux termes n'en font qu'un. La vérité des choses dans l'art, c'est surtout la vérité de nos propres sensations, de nos propres sentiments, c'est la réalité telle que nous la voyons et la comprenons en vertu de notre tempérament, de nos préférences, de nos organes, c'est notre personnalité même. La réalité, telle que la donne la photographie, la réalité prise en dehors de nous et de nos impressions, c'est la négation même de l'art » (3).

Telles sont, dans leur ensemble, les idées esthétiques d'Eugène Véron. On trouve dans son livre, des études sur les différents arts, fort intéressantes. L'auteur cite de préférence Fromentin et Viollet-le-Duc, deux auto-

1. *Loc. cit.*, p. XIV.

2. *Loc. cit.*, p. 120-121.

3. *Loc. cit.*, p. 447.

rités pour les questions techniques, qu'on ne saurait trop recommander.

Cependant, ce travail esthétique ne forme pas un système bien coordonné; c'est une critique que M. G. Séailles adressait déjà en 1879 à Véron. « Toutes les idées de l'auteur nous semblent justes ; mais elles sont ajoutées les unes aux autres ; elles sont juxtaposées, elles ne sont pas coordonnées. C'est de l'excellente critique, c'est de la mauvaise philosophie » (1).

M. G. Séailles, dans le même article, indique le but que Véron se proposait : « L'auteur a voulu faire œuvre de savant, prendre la beauté comme objet d'étude, sans préjugé, sans parti-pris, en la regardant du dehors comme une chose matérielle, et substituer ainsi l'observation impartiale des faits aux rêveries de la métaphysique. Pour y réussir, il prétend appliquer à la connaissance des sentiments qu'éveille la beauté et du génie qui la crée la méthode employée par les savants dans l'étude des phénomènes de la nature ; il prétend observer les œuvres d'art comme des faits et de ces faits multiples dégager des lois invariables, puis, se tournant de l'objet vers le sujet, chercher les rapports de l'organe cérébral, instrument de plaisir et de la connaissance, à l'œuvre belle dont il jouit. Que serait donc l'esthétique ? Une physique des œuvres d'art complétée par une physiologie du système nerveux » (2).

M. G. Séailles remarque que Véron n'arrive à aucun résultat positif et scientifique et que les quelques mérites que son livre possède, il les doit à la psychologie.

1. *La science et la beauté. Revue philosophique*, 1879, t. I, p. 610.

2. *Loc. cit.*, t. I, p. 617.

Aujourd'hui personne ne tenterait de faire sortir l'étude de l'esthétique du domaine psychologique — et il est fort douteux que Véron lui-même ait essayé de le faire. Ce que Véron voulait éviter à l'Esthétique, c'est l'influence métaphysique ou l'étude des faits esthétiques à l'aide d'une psychologie *a priori* et ne se fondant pas sur les faits.

Le mérite du livre de Véron c'est de rejeter les formules logiques et systématiques de Taine et de ne retenir que l'esprit déterministe et en un mot scientifique de la *Philosophie de l'art*.

Ce que Véron ajoute aux théories de Taine, c'est son idée sur la personnalité de l'artiste.

Que la personnalité créatrice joue un rôle dans la création de l'œuvre, cela est incontestable et prouvé par les faits — c'est ainsi qu'on préfère une toile de Rubens à une « croute » d'un « rapin » quelconque. Mais dire que l'émotion esthétique se réduit à une sympathie admirative pour l'auteur de l'œuvre, c'est commettre une erreur dont les conséquences sont très graves. Nous disons, tout de suite, que ce n'est pas Véron seul qui commet cette erreur, mais tous les esthéticiens — ce qui lui appartient en propre est de l'avoir formulée en système.

Puisque Véron soutient que l'émotion esthétique réside dans l'admiration sympathique pour le génie créateur, c'est qu'il s'appuie sur quelque fait concret, réel, qui lui semble indéniable. Ce fait c'est sa propre expérience.

Oui, pour nous qui avons une éducation raffinée, pour nous dont le métier est la critique d'art, où l'histoire

de l'art, ou une autre branche d'études touchant à l'art, l'émotion esthétique se cantonne dans cette admiration dont parle Véron — et cela pour une raison bien simple, c'est que le phénomène artistique, l'émotion esthétique ne se produit plus chez nous, ou si elle se produit encore, elle n'est plus dans son état pur : elle subit une déformation professionnelle.

Ainsi, le seul sujet que tous les esthéticiens peuvent observer à leur aise ne présente plus le phénomène esthétique à l'état normal — c'est leur moi déformé.

C'est pour cette même raison que tous les esthéticiens, dont l'éducation est plus ou moins classique, quand ils donnent des exemples, les puisent dans les littératures classiques — ce sont des exemples morts depuis longtemps pour l'humanité qui vit, des exemples qui ont un relent de bibliothèque.

Les esthéticiens produisent la même impression, qu'un moraliste qui puiserait tous ses exemples dans l'*Illiade* ou l'*Odyssée* et les épopées héroïques des divers autres peuples. L'esthéticien nous dirait que c'est dans le classique qu'on trouve les chefs-d'œuvre — comme le moraliste soutiendrait que c'est dans l'épopée qu'on trouve les héros. Tous les deux auraient raison — mais le concret, le vrai, celui qui intéresse la science on ne le trouve que dans la réalité, dans la vie de tous les jours.

Nous voudrions demander à Eugène Véron, si la petite ouvrière qui lit le matin dans le « métro » son roman à vingt-cinq centimes, s'occupe du nom ou de la personnalité de l'auteur. Autant qu'on n'explique pas le cas de la « petite ouvrière » on ne fait pas de la

science' (1) — on analyse les quelques *épiphénomènes* esthétiques qu'on remarque chez les personnes dont le métier est de s'occuper d'esthétique et d'art. Tous les esthéticiens ont fait cela, excepté deux : l'abbé Dubos qui était historien et y a échappé en partie et Proudhon. C'est pour cela, au fond, que les exemples de Proudhon sont plus intéressants au point de vue de la documentation — malgré toute leur barbarie — que les exemples de Taine.

L'esthétique ne sera jamais scientifique, si on se contente de quelques analogies avec les sciences naturelles — comme le fait Taine — ou si on se contente d'analyser les émotions devant l'art de quelques raffinés — comme l'ont fait tous les esthéticiens.

Ce qu'il faut, ce sont des documents, des faits de tout ordre : psychologique, physiologique ou sociologique — des faits caractéristiques, rudimentaires ou morbides.

Nous devons, avant tout, expliquer le cas de la « petite ouvrière ».

4. Ce sont les quelques faits observés qui ont fait tout le succès des théories anglaises, surtout de celles de Spencer.

En France, nous rencontrons un écho lointain de ces théories dans l'œuvre de Rabier et dans les critiques de Guyau.

La *Psychologie* de Rabier (2) qui contient un chapitre sur l'esthétique, est un livre didactique et son originalité se réduit à fort peu de chose — un idéalisme qu'il

1. Musset a écrit, ce vers si connu : « Vive le mélodrame où Margot a pleuré » (*Après une lecture*).

2. Elie Rabier, *Leçons de Philosophie*, 2 vol. I. *Psychologie*, chap. XLV, *Notions d'Esthétique*, p. 623, 1884.

greffe, tant bien que mal, sur les idées de l'école anglaise — mais nous le citons, car c'est le seul auteur, avant 1890, qui ait développé les idées que critiquera avec une grande vigueur, en 1884, Guyau.

Le beau, selon Rabier, se distingue du vrai, du bon, de l'utile. On ne peut le définir, ni par l'unité dans la variété, ni en le réduisant à l'expression de l'idée par la matière. C'est la psychologie qui pourra nous donner le mot de l'énigme de la beauté.

Dans le phénomène esthétique il y a un sentiment qui donne lieu à un jugement, qu'on ne peut ni s'expliquer, ni justifier. Jusqu'ici, Rabier suit les données de l'esthétique du commencement du siècle — il se rapproche spécialement des idées d'Adolphe Pictet.

L'activité humaine peut être séparée en deux grandes branches : 1° en activité sérieuse, intéressée, productive et 2° en activité de jeu. De cette division, découlent deux sortes de plaisirs : les plaisirs positifs, qui s'attachent à la matière des objets, et les plaisirs esthétiques qui s'attachent à la forme.

Le plaisir esthétique lui-même, peut être subdivisé en plaisir du jeu proprement dit, qui résulte de l'exercice esthétique de nos facultés actives (p. ex. jeux d'enfants, etc., etc.), et en plaisir du beau, qui dépend de l'exercice esthétique de nos facultés représentatives.

On voit que Rabier rapproche l'activité esthétique de l'activité de jeu — or, c'est la théorie de Spencer, Grant Allen et J. Sully, qui la tiennent de Schiller et de Kant (1).

1. Schopenhauer a développé une conception analogue dans le

Mais, avant Schiller et Kant, l'abbé Dubos avait développé au commencement du xviii^e siècle des idées semblables. On se souvient, Dubos soutenait que l'art présente des passions artificielles — c'est, à peu près, dire que l'art est un jeu.

Rabier se demande, comme l'a fait Dubos, pourquoi les choses laides ou horribles, imitées par l'art, plaisent. Nous avons vu la réponse, complètement erronée, de Véron, à la même question. Rabier écrit : « En effet, dans la réalité ces choses ne peuvent pas provoquer une activité de jeu par ce qu'il y a de réel, de tangible, de sérieux en elles, nous répugne, nous blesse, nous inquiète, nous effraye. Nous n'avons pas le loisir de les contempler dans leur pure forme. En présence d'un Tartuffe ou d'un Néron réels, le jeu n'est pas permis. — Mais dès que l'art dégage la forme de la matière, le sentiment du réel disparaît, le jeu peut avoir lieu et le beau se montre. Aussi la peinture et surtout la sculpture, où l'art semble presque se confondre avec la nature, doivent-elles s'interdire la représentation immédiate des objets odieux. La poésie seule peut faire librement usage de ce qui est laid dans la réalité, parce que, plus que tous les autres arts, elle peut dégager la forme de la matière (2). »

Rabier ne peut s'empêcher de mêler à la théorie du jeu, une théorie idéaliste et de parler, à tout instant et à tout propos, de forme et de matière. Mais enfin, l'idée essentielle est que les scènes horribles dans la réalité,

1^{er} tome de son livre, *Le monde comme volonté et comme représentation*.

2. *Leçons de philosophie*, t. I, ch. XLV, p. 639.

imitées par l'art deviennent plaisantes car elles apparaissent comme un objet des tendances de jeu et non des tendances sérieuses.

Rabier donne la définition suivante de l'art : « L'art est un jeu, c'est une activité qui se détache de la vie utile et qui suppose, par conséquent, l'affranchissement du besoin et le goût de l'apparence ». L'art trouve son but en lui-même, « il ne peut être pris expressément comme un moyen, pas même pour la vérité, pas même pour la vertu » (2).

A cette théorie de jeu, Rabier ajoute une théorie idéaliste. L'artiste doit s'inspirer de la nature, l'étudier, vivre avec elle dans un commerce incessant ; mais l'art ne peut pas se réduire à l'imitation stricte de la nature. « L'art a pour but, écrit-il, de produire une satisfaction esthétique. Or la satisfaction esthétique résulte de la forme, de l'apparence, et elle est antipathique au sentiment de la réalité. Le réel, en tant que tel, en effet, produit en nous des passions réelles, et non des passions de jeu (3). Si un drame produisait une illusion complète, bien souvent nous n'en pourrions tolérer le spectacle. Si une statue faisait illusion au point de nous rendre amoureux comme Pygmalion, le but serait manqué. — Cette vérité apparaît déjà dans le sentiment de la beauté naturelle. Pour se plaire esthétiquement à la nature, au réel, il faut, nous l'avons vu, faire abstraction de sa réalité même, et considérer seulement sa forme ; il faut déjà idéaliser et spiritualiser la nature. L'art

1. *Loc. cit.*, p. 644.

2. *Ibid.*

3. L'abbé Dubos dirait des passions artificielles.

aura-t-il pour but de défaire cette œuvre commencée dans la contemplation esthétique, de remettre au premier plan le sentiment du réel qui commençait à s'évanouir, de replonger la forme pure dans la matière d'où elle tendait à se dégager ? La vraie raison d'être de l'art, c'est, au contraire, de rendre la satisfaction esthétique plus pleine et plus parfaite, en atténuant de plus en plus le sentiment de la réalité, pour mettre de plus en plus en évidence les pures formes des choses (1). »

L'artiste ne doit pas copier le réel, mais dégager de la réalité l'idéal, c'est-à-dire le maximum d'effet esthétique que paraissait vouloir la nature et qu'elle a manqué.

Rabier écrit que « trouver l'idéal dans chaque cas c'est un problème analogue à celui qui consisterait à construire par la pensée la circonférence parfaite, étant donné un polygone régulier d'un très grand nombre de côtés ; ou à deviner des mots inachevés sur les lèvres qui les balbutient. Trouver l'idéal, c'est en quelque sorte comprendre une intention de la nature et la réaliser mieux que la nature ne l'a fait » (2).

L'art étant libre, c'est-à-dire, ne se trouvant pas dans l'obligation de se soumettre aux lois métaphysiques, physiques ou téléologiques, peut mieux réaliser l'idéal que la nature. « Par conséquent, l'art ne doit point s'en tenir à la stricte imitation de la nature. S'il le fait, il abdique à lui-même. L'art doit plutôt faire comme l'enfant qui apprend à parler. C'est de sa nourrice que l'enfant reçoit ses premières leçons ; c'est en imitant les

1. *Loc. cit.*, p. 647.

2. *Loc. cit.*, p. 649.

mots qu'elle prononce qu'il apprend à parler. Mais plus tard, maître de la langue, il peut s'en servir pour créer des œuvres pleines d'éloquence ou de poésie. Ainsi la nature, réalisant çà et là une beauté plus ou moins parfaite dans ses ouvrages, enseigne à l'artiste comme les premiers mots d'une langue divine, dont elle a sans doute le secret, mais qu'elle-même ne parle pas. C'est à l'artiste de s'en rendre maître et de composer, lui qui en a le loisir, et qui est libre de tout autre soin, ce qu'on pourrait appeler le poème de la beauté » (1).

L'art a les effets suivants : 1° il détache l'âme de l'intérêt. « Aimer la beauté, c'est aimer l'inutile : un esprit mercenaire ne saurait aimer le beau » (2) ; 2° il agrandit l'âme et 3° il la purifie. Le danger de l'art, c'est qu'il peut nous faire mépriser la vie active en nous portant trop vers la vie fictive.

Le seul mérite de l'esthétique de Rabier c'est l'habileté qu'il déploie pour greffer sur la théorie qui réduit l'art à n'être qu'un jeu supérieur, la thèse idéaliste. Car cet idéalisme — selon lequel l'artiste doit achever les mots que la nature balbutie — est vieux de plus d'un siècle (3). On le retrouve dans les théories du chevalier de Chastellux, au XVIII^e siècle, qui lui-même le tenait de Winckelmann ; mais plus près, Taine soutenant que l'art doit rendre dominateur un caractère dominant dans la nature, répète la théorie platonicienne.

Nous pouvons donc conclure que les théories de Spencer, dont la première source se trouve dans l'œuvre

1. *Loc. cit.*, p. 651-652.

2. *Loc. cit.*, p. 652.

3. On le trouve déjà chez Platon.

de l'abbé Dubos, ne gagnent rien — et même qu'elles perdent — en passant par l'esthétique de Rabier. Nous les retrouverons, plus loin, dans l'œuvre de Guyau.

5. Les théories de Taine, qui ont eu un retentissement considérable et en France et à l'étranger, ont été l'objet de très vives attaques; nous avons examiné déjà quelques critiques adressées à la *Philosophie de l'art*. Mais, la plus importante de toutes et qui fait faire un pas à la question, est celle d'Emile Hennequin.

Le livre d'E. Hennequin, intitulé *la Critique scientifique* (1), est le complément naturel de celui de Taine. Taine soutenait que l'œuvre d'art est le produit de la race, du milieu et du moment — Hennequin essaie de renverser cette théorie.

En premier lieu, la race est un mot vague qui ne correspond à rien de réel. Il n'y a point de races pures et les individus ne portent guère les caractéristiques de leurs races. Hennequin démontre cette idée par des exemples très précis et qui semblent irréfutables. S'appuyant encore sur des exemples, il réfute la théorie de la sélection du milieu sur les artistes. « Il sera clair, ajoute Hennequin, après ces développements, que l'influence du milieu social, du spectacle ambiant, des goûts contemporains sur l'artiste, est essentiellement variable, au point qu'il est impossible d'y faire fond pour conclure d'une œuvre à la société au milieu de laquelle elle s'est produite. D'une part cette influence n'existe pas pour la plupart des suprêmes génies, comme

1. 1888.

Eschyle, Michel-Ange, Rembrandt, Balzac, Beethoven; d'autre part cette influence cesse à peu près d'exister dans les communautés extrêmement civilisées, telle que l'Athènes des sophistes, la Rome des empereurs, l'Italie de la Renaissance, la France et l'Angleterre modernes; enfin cette influence variant en raison directe de la civilisation, il faudrait une enquête préalable sur l'état de la société à laquelle appartient une œuvre, avant qu'il fut permis de conclure de celle-ci à celle-là » (1). D'ailleurs, nous dit Hennequin, si l'on voulait multiplier les exemples, le nombre des artistes en opposition avec leur milieu, serait plus grand que le nombre de ceux du cas contraire.

L'observation psychologique nous démontre qu'une œuvre d'art n'émeut que les personnes qui sont capables de ressentir les émotions que l'œuvre suggère. « Bref, il est démontrable par l'analyse qu'on ne comprend en art que ce que l'on éprouve et l'on peut poser cette loi : une œuvre d'art n'exerce d'effet esthétique que sur les personnes dont ses caractères représentent les particularités mentales; plus brièvement : une œuvre d'art n'émeut que ceux dont elle est le signe (2). »

Ainsi Hennequin accepte une ressemblance entre l'œuvre et le milieu — mais, au lieu de dire comme Taine, que le milieu a fait pousser l'œuvre, comme du sol sort le chêne, il soutient le contraire : c'est l'œuvre qui forme le milieu. « Nous voyons clairement comment un artiste libre des influences de la race, du

1. *La critique scientifique*, p. 116-117.

2. *Loc. cit.*, p. 138-139. Rousseau avait fait une remarque analogue.

goût et des mœurs ambiantes, créant une œuvre qui est le signe de son âme, d'une âme dont le caractère n'est ni national ni actuel, ni conforme à celles dont les œuvres sont à l'apogée du succès, détache de la masse vague du public et attire à lui, comme par une force magnétique, une foule d'hommes. Cette foule l'entoure parce qu'il l'exprime ; elle existe parce qu'il a paru ; le centre de force est dans l'artiste et non dans la masse, ou plutôt le centre de force est dans le caractère abstrait de ressemblance qui peut exister entre un artiste et ses contemporains (1). » Et la preuve de ce fait est la suivante : à la même époque nous trouvons des génies, tout à fait contraires, qui tous sont en vogue. Or nous ne pouvons évidemment pas accepter que tous expriment le même milieu ; mais, on peut très bien accepter que ces divers milieux ont été formés sous l'influence des génies créateurs.

« Ainsi, écrit Hennequin, ce n'est point une assertion inexacte de prétendre déterminer un peuple par sa littérature ; seulement il faut le faire non en liant les génies aux nations, mais en subordonnant celles-ci à ceux-là, en considérant le peuple par les artistes, le public par ses idoles, la masse par ses chefs (2). » Une littérature exprime une nation, non parce que la nation lui a donné le jour, mais parce qu'elle l'a adoptée et admirée.

On voit que la théorie d'Emile Hennequin a le même rapport avec celle de Taine, que le côté concave avec

1. *Loc. cit.*, p. 157-158.

2. *Loc. cit.*, p. 161.

le côté convexe de la même sphère. Toutes les deux acceptent le même fait : la ressemblance entre un milieu et une œuvre ; mais, Taine pense que le milieu forme l'œuvre et Hennequin que l'œuvre forme le milieu. Ce dernier se fonde surtout sur le fait qu'au même moment et dans le même pays on admire les talents les plus contraires — donc ce n'est pas le milieu qui les a fait naître.

Nous avons déjà dit, à propos de Taine, notre opinion sur cette question ; nous avons signalé aussi une critique d'Ant. Mollière (1) (1866) dans laquelle cet auteur soutient, contre Taine, que le milieu absorbe les petits talents et qu'au contraire, les grands génies façonnent et forment leur milieu. La solution de Mollière est la plus raisonnable, mais la question est réellement oiseuse ; même la critique littéraire ne peut en tirer aucun profit.

Hennequin avait conçu une nouvelle science, l'*esthopsychologie*, qui se fondant sur le fait que l'œuvre d'art révèle l'âme de son auteur et l'âme de ceux qui l'admirent, aurait pour but la connaissance complète des grands artistes d'une part, et la connaissance des vastes groupes sociaux agrégés à ceux-ci par admiration et par similarité. A la fin de son livre, Hennequin a ajouté une étude modèle d'esthopsychologie, ayant pour sujet : Victor-Hugo.

Il est inutile de dire le peu de sérieux que présente la

1. C'est l'auteur d'une *Métaphysique du Beau* (1849) dont nous avons signalé ailleurs la médiocrité.

tentative de fonder une nouvelle science du jour au lendemain ; d'ailleurs, la meilleure preuve de l'inutilité de cet essai, c'est qu'il n'a pas trouvé de continuateur et que sa tombe était tout près de son berceau. En cela, il n'a fait que partager la fortune de la science fondée sur des analogies et fabriquée par Taine.

Cette partie de l'œuvre d'Emile Hennequin a pourtant un mérite ; elle met bien en évidence que les rapports qui existent entre un milieu et un artiste génial sont beaucoup plus compliqués qu'on ne peut se l'imaginer et que, dans la critique littéraire surtout, on doit se méfier de trop hâtives généralisations. Hennequin nous force à donner raison à la méthode patiente et pleine de précautions de Sainte-Beuve.

Mais, dans le livre d'Emile Hennequin, il y a une autre théorie, qu'on a peu analysée, mais qui nous semble être du plus haut intérêt.

Comment Hennequin définit-il l'œuvre d'art ou l'œuvre littéraire ? « L'œuvre littéraire, nous dit-il, est un ensemble de phrases écrites ou parlées, destinées, par des images de tout ordre, soit très vives et précises, soit plus vagues et idéales, à produire chez ses lecteurs ou ses auditeurs une sorte spéciale d'émotion, l'émotion esthétique qui a ceci de particulier qu'elle ne se traduit pas par des actes, qu'elle est fin en soi » (1). Et voici comment il définit l'œuvre d'art en général : « l'œuvre d'art est en résumé un ensemble de moyens et d'effets esthétiques tendant à susciter des émotions qui ont pour signes spéciaux de n'être pas immédiatement suivies

1. *Loc. cit.*, p. 26.

d'acte, d'être formées d'un maximum d'excitation et d'un minimum de peine et de plaisir, c'est-à-dire, en somme, d'être fin en soi et désintéressées (1). »

On voit, par ces définitions, que ce qui caractérise, selon Hennequin, l'émotion esthétique, c'est sa stérilité au point de vue de l'action. « Un roman, pour prendre un cas précis, est une suite de phrases écrites, destinées à représenter un spectacle émouvant ; l'émotion qu'on ressent après l'avoir lu et en le lisant est sa fin ; cette émotion se distingue de celle que produirait le spectacle réel substitué au spectacle représenté du roman, en ce qu'elle est plus faible comme toute représentation en ce qu'elle ne provoque sur le moment ni des actes, ni des tendances à un acte. On ne se porte pas au secours du héros que l'on assassine au dernier chapitre, et, s'il se marie, la joie qu'on peut en ressentir est sans suites pratiques. » (2).

L'émotion esthétique est par excellence inactive — c'est là son caractère essentiel et prédominant — elle est inactive parce que nous savons que le spectacle qui la provoque est faux et n'atteint ni notre vie réelle ni notre sécurité.

Hennequin donne dans son livre d'admirables exemples. « Les plus grandes œuvres, écrit-il, que l'art humain a produites, sont des œuvres montrant des images tristes et développant des idées lugubres qui restent grandioses, saisissantes, charmantes et ne font jamais à

1. *Loc. cit.*, p. 209.

2. *Loc. cit.*, p. 27-28.

quelque point qu'on les pousse, de peine nocive, de vrai mal, de mal dont on veuille se défendre » (1).

C'est parce que l'œuvre d'art ne présente pas la réalité, mais un mensonge, que l'émotion reste inactive. « Les causes de l'émotion esthétique, nous dit Hennequin, sont, contrairement aux causes de l'émotion réelle, une hallucination que l'on sait inconsciemment être fausse, que l'on sent n'avoir rien de menaçant, une hallucination émouvante, dont les images sans cesse combattues en vertu de leur caractère factice, réprimées et modifiées partout le cours ambiant de la vie, par la conscience générale qu'a le sujet de sa sécurité, de sa non-souffrance, — cessent d'agir comme des images réelles, demeurent sans cohésion avec le reste du cours mental, ne s'associent pas à des prévisions positives de peine ou de plaisir personnels, et restent ainsi seulement excitantes, comme on n'éprouve d'un assaut avec des épées mouchetées, que l'exhilaration d'un exercice » (2).

L'art, ainsi, crée dans notre esprit une vie fort puissante et excitante mais qui ne se manifeste et ne se traduit ni par des actes, ni par du vrai plaisir ni de la douleur réelle. Et il doit ce caractère au fait que notre existence réelle n'est pas en jeu — les périls et désastres que nous voyons sont faux et nous savons leur caractère mensonger.

On voit comment ces conclusions d'Emile Hennequin qui font le vrai intérêt du livre, ressemblent aux théories de l'école anglaise et à celles de l'abbé Dubos. Spencer

1. *Loc. cit.*, p. 34.

2. *Loc. cit.*, p. 37-38.

soutient que l'art est un jeu ; Hennequin fait faire un pas à la question ; l'art n'est pas un jeu d'enfants, mais il partage le mensonge, la fiction et la convention de tout jeu. Pour Schiller comme pour Spencer et pour Hennequin, l'art est un jeu, parce que, avant tout, nous ne le prenons pas au sérieux — les émotions qu'il nous procure restent hors de notre vie réelle.

A la longue, l'émotion esthétique peut exercer une influence sur notre mentalité ; Hennequin le reconnaît. Mais au moment de la jouissance esthétique, le monde que l'art nous présente nous apparaît très clairement comme une fiction, un jeu, un monde que nous ne devons pas prendre au sérieux. L'abbé Dubos, le premier, et c'est là son titre de gloire, a aperçu le côté artificiel des passions que l'art nous procure. Il a fallu deux siècles pour que nous nous apercevions de la vérité de cette vue géniale.

Il est certain que la théorie d'Emile Hennequin doit être perfectionnée et elle peut l'être — mais dans son ensemble, c'est une constatation qui correspond à la vraie nature de l'œuvre d'art et de l'émotion esthétique.

C'est cette théorie qui fait le principal mérite de la *Critique scientifique* et non pas le cercle vicieux qui consiste à se demander si c'est le milieu qui influe sur le génie, ou si c'est le génie qui fait naître le milieu,

CHAPITRE VIII

Les poètes

1. M. Guyau. 2. G. Séailles.

Les œuvres de Guyau et de M. Séailles réagissent contre le courant scientifique ; mais, c'est une réaction féconde, qui apporte des nouveaux éléments à l'esthétique et des nouvelles richesses.

1. J. M. Guyau exposa ses doctrines sur l'art, dans deux études publiées l'une en 1884 et l'autre, posthume, en 1889 (1), études dont l'attrait est irrésistible et qu'on ne peut qu'aimer et admirer.

On est forcé d'examiner ces deux ouvrages séparément, car, tout en développant les mêmes motifs, ils présentent des différences appréciables.

Le point de départ des *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, est une critique des théories anglaises que nous avons rencontrées dans l'esthétique de Rabier et qui rapprochent l'art du jeu ; d'après ces théories l'art

1. *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884. (Nous utilisons la 7^e édition, 1911) ; *L'art au point de vue sociologique*, 1889 ; A consulter : A. Fouillée, *la morale, l'art et la religion d'après Guyau*, 1889. Dans cette étude on trouve une bibliographie des études faites sur la philosophie et l'esthétique de Guyau ; E. Boirac, *Etude sur l'art au point de vue sociologique* (*Revue philosophique*. Juin 1890).

est un dérivatif, un emploi non nuisible du surplus de forces libres; l'art est un jeu qui emploie le disponible de nos forces inutilisées. Selon Spencer, ce qui caractérise l'art, c'est qu'il n'est pas lié aux fonctions vitales, c'est que son utilité n'est pas indispensable pour notre vie. Le beau, comme l'avait déjà remarqué Kant, est inutile.

Guyau, dans les *Problèmes* surtout, tâchera de démolir cette conception qui lui paraît et fausse au point de vue scientifique et funeste pour l'avenir de l'art.

Tout d'abord, si l'art est un jeu, comment distinguerons-nous l'un de l'autre? Grant Allen, et d'après lui Rabier, soutiennent que le jeu est l'exercice désintéressé des fonctions actives et l'art celui des fonctions réceptives. Cette distinction entre la pure sensation et l'action, paraît tout à fait insuffisante. « Il est impossible de dédoubler notre être, de supposer qu'en nous cela seul est esthétique qui est passif (1). » Guyau serait plutôt disposé à accepter que tout jeu renferme des éléments esthétiques.

Une autre objection qu'on peut adresser aux théories de jeu, est la suivante: l'utile n'est pas, comme elles le soutiennent, en opposition avec le beau. Guyau prend comme exemple l'architecture; pour qu'un édifice nous plaise, il faut qu'il nous paraisse accommodé à son but; « ainsi l'utilité semble être un premier degré de beauté (2) ».

Jusqu'ici Guyau semble avoir raison; mais il ira plus loin. Au fond, il le sent bien, toutes ces critiques

1. *Les Problèmes*, etc., p. 12.

2. *Loc. cit.*, p. 17.

s'adressent plutôt à des détails qu'au cœur de la question. Ce qui fait l'intérêt des théories de jeu, c'est qu'elles envisagent l'art comme une fiction. C'est ce caractère exclusif de fiction que Guyau niera. « La fiction, écrit-il, n'est point comme on l'a prétendu, une des conditions nécessaires du beau (1). » Guyau donne des exemples et ajoute : « Cela reviendrait à dire que tel discours de Mirabeau ou de Danton, improvisé dans une situation tragique, produirait moins d'effet esthétique sur l'auditeur qu'il n'en produirait sur nous... La *Mona Lisa* de Léonard ou la *Sainte-Barbe* de Palma le Vieux ne pourraient s'animer sans déchoir. Comme si le vœu suprême, l'irréalisable idéal de l'artiste n'était pas d'insuffler la vie à son œuvre, de créer au lieu de façonner ! S'il feint, c'est malgré lui, comme le mécanicien construit malgré lui des machines au lieu d'être vivants. La fiction, loin d'être une condition du beau dans l'art, en est une limitation. La vie, la réalité, voilà la vraie fin de l'art ; c'est par une sorte d'avortement qu'il n'arrive pas jusque-là (2). » C'est là l'idée-maîtresse de l'œuvre de Guyau : *la Vie*. La vie est le but de l'art. L'artiste a pour fin de la créer, et s'il feint, c'est pour nous faire croire qu'il ne feint pas.

Mais, si la vie est le but de l'art, comme la vie est sérieuse, l'art est chose sérieuse par excellence — c'est-à-dire le contraire du jeu. Pour démontrer cette idée, Guyau recherche le beau, dans les sensations, les mouvements et les sentiments. « En vertu de sa théorie,

1. *Loc. cit.*, p. 31.

2. *Loc. cit.*, p. 32.

M. Grant Allen est porté logiquement à réserver le nom d'esthétiques aux sensations de l'ouïe ou de la vue, qui seules n'intéressent pas la vie en général. Pour nous nous croyons que toute sensation agréable, quelle qu'elle soit, et lorsqu'elle n'est pas par sa nature même liée à des associations répugnantes, peut revêtir un caractère esthétique en acquérant un certain degré d'intensité, de retentissement dans la conscience (1) ».

Dans le chaud et le froid, Guyau trouve déjà un certain caractère esthétique. Il cite cet exemple, devenu célèbre, qu'un jour en buvant du lait aux Pyrénées, il lui sembla saisir une symphonie pastorale par le goût, au lieu de le faire par l'oreille. Les sensations de goût, unies avec celles de la fraîcheur et de la soif calmée, en cette occasion mémorable, devinrent réellement esthétiques. Ce qu'il y a de certain, c'est que dans les *Problèmes*, Guyau est porté à confondre l'agréable avec l'esthétique. « Si toute sensation, écrit-il, peut avoir un caractère esthétique, quand et comment acquiert-elle ce caractère ? — C'est là, nous l'avons déjà dit, une simple affaire de degré, et il ne faut pas demander des définitions du beau trop étroites, contraires par cela même à la loi de continuité qui régit la nature (2) ». On voit par ce passage qui ne laisse aucun doute, que Guyau ne voit qu'une différence de quantité et non de qualité entre l'agréable et le beau.

Toute sensation passe par trois moments : 1^o le choc primordial, où nous ne distinguons pas encore claire-

1. *Loc. cit.*, p. 61.

2. *Loc. cit.*, p. 72.

ment la sensation; 2° le moment où cette sensation devient douloureuse ou agréable et 3° la diffusion nerveuse, c'est-à-dire, la sensation s'élargit et excite tout le système nerveux; elle envahit la conscience entière et ainsi tend à devenir esthétique ou anti-esthétique.

« L'émotion esthétique nous semble ainsi consister essentiellement dans un élargissement, dans une sorte de résonance de la sensation à travers tout notre être, surtout notre intelligence et notre volonté. C'est un accord, une harmonie entre les sensations, les pensées et les sentiments. L'émotion esthétique a généralement pour base, pour pédale, comme on dirait en musique, des sensations agréables; mais ces sensations ont ébranlé le système nerveux tout entier: elles deviennent dans la conscience une source de pensées et de sentiments (1). »

C'est dans cette résonance de la sensation agréable à travers tout notre être, que Guyau fait résider l'émotion esthétique et le sentiment de la beauté. La valeur de l'œuvre d'art dépend de la force avec laquelle tout notre être est ébranlé; « l'émotion produite par l'artiste sera d'autant plus vive que, au lieu de faire simplement appel à des images visuelles ou auditives indifférentes, il tâchera de réveiller en nous, d'une part les sensations les plus profondes de l'être, d'autre part les sentiments les plus moraux et les idées les plus élevées de l'esprit. En d'autres termes, l'art devra intéresser indistinctement à l'émotion toutes les parties de nous-mêmes, les plus inférieures comme les supérieures (2). »

1. *Loc. cit.*, p. 73-74.

2. *Loc. cit.*, p. 81.

On peut résumer maintenant, les idées principales des *Problèmes*. L'art n'est pas le jeu ; il possède le sérieux de la vie avec laquelle il se confond ; de l'agréable, qui est dans la vie même, sort l'émotion esthétique qui n'est autre chose qu'une stimulation générale de notre être.

Les Problèmes de l'esthétique contemporaine, ne sont pas une œuvre complètement mûre. Guyau nie la théorie du jeu, avec des arguments terriblement faibles ; il soutient que l'utile n'est pas en opposition avec le beau ; il donne comme exemple les œuvres de l'architecture. Mais personne n'a soutenu le contraire ; personne, dans l'école du jeu, n'a dit qu'une chose utile ne peut pas être belle. C'était à Guyau à démontrer que les choses utiles sont belles, parce qu'elles sont utiles. Alors il rapprocherait le beau et l'utile, le beau et le sérieux. Il ne le fait pas, car il ne pourrait le faire.

Guyau soutient d'autre part que l'émotion esthétique n'est autre chose que le sentiment de l'agréable et que tous les sens peuvent y participer. Ici encore, il est en contradiction avec les faits les plus connus. L'agréable peut être esthétique, mais il n'est pas esthétique parce qu'il est agréable — et c'est ce que Guyau soutient.

Il nie, en plus le rôle de la fiction dans l'art. Pourquoi le nie-t-il ? est-elle en contradiction avec quelque fait nouveau ? Ne correspond-elle plus à la réalité ? Du tout ; il la nie, parce qu'elle ne cadre pas bien avec son système ; il la nie en la reconnaissant comme réelle, puisqu'il écrit : que l'art « s'il feint, c'est malgré lui etc. » (1) — donc il feint ; cela est une constatation et non le désir d'un métaphysicien.

1. *Problèmes*, p. 32.

Enfin, Guyau met à la place de la théorie du jeu, la théorie vitaliste. L'art c'est la vie (1). Mais pourrait-on lui répondre, tout est la vie. La mode féminine évolue, vit, vibre, se transforme, meurt, prend naissance avec la vie. Le commerce, l'industrie, c'est encore la vie. La religion c'est la vie. Tout est la vie. Guyau ne craint d'ailleurs guère cette objection, puisque, plus tard, il englobera tout dans cette seule idée : la vie. Mais expliquer les énigmes qui nous entourent par un concept aussi vaste que celui de la vie — c'est ne rien expliquer.

Examinons son second livre sur l'art et nous retrouverons cette même objection. Les *Problèmes*, livre de première jeunesse, est encore fragile comme conception. Dans l'*Art au point de vue sociologique*, nous retrouvons les mêmes thèses mais mûries, solidement assises, beaucoup plus travaillées.

Dans les *Problèmes*, l'émotion esthétique était une sorte de résonance de la sensation dans notre conscience tout entière — notre conscience, produit de différentes parties de tout notre être, est comme une société rudimentaire et microscopique et qui, émotionnée esthétiquement, vibre tout entière.

Cette conception s'élargit dans l'*Art au point de vue sociologique*. Nous vibrons avec la société réelle ; notre conscience se met à l'unisson, non pas avec une société rudimentaire, mais avec la Société des êtres vivants ou fictifs qui la dépassent en complexité. La sensation agréable s'élargissait pour inonder notre être — mainte-

1. On trouve une théorie analogue, mais beaucoup moins profonde, dans le livre d'Albert Collignon, *l'Art et la vie*. Metz, 1867.

nant, c'est notre être qui s'amplifiera pour embrasser toute une société.

Le pivot de la première thèse de Guyau, était la sensation qui envahissait l'être entier — dans la seconde thèse, l'être, le moi sert de centre et la société entière de périphérie.

Dans la première conception, la sensation s'élargissait par des processus psycho-physiologiques inconnus — dans la seconde, le moi embrasse l'univers par la sympathie.

Voici comment s'exprime Guyau, montrant les deux étapes de son système. « La solidarité et la sympathie des diverses parties du moi nous a semblé constituer le premier degré de l'émotion esthétique ; la solidarité sociale et la sympathie universelle va nous apparaître comme le principe de l'émotion esthétique la plus complexe et la plus élevée (1). »

Comment Guyau, conçoit-il la sympathie et quel rôle assigne-t-il à l'art ? Sa théorie de la sympathie nous rappelle celle de Sully-Prudhomme : « D'abord, il n'y a guère d'émotion esthétique sans émotion sympathique ; et pas d'émotion sympathique sans un objet avec lequel on entre en société d'une manière ou d'une autre, qu'on personnifie, qu'on revêt d'une certaine unité et d'une certaine vie. Donc, pas d'émotion esthétique en dehors d'un acte de l'intelligence par lequel on anthropomorphise plus ou moins les choses en faisant de ces choses des êtres animés, et les êtres animés en les concevant sur le type humain (2). »

1. *L'art au point de vue sociologique*, p. 13.

2. *L'art au point de vue sociologique*, p. 13.

Et voici le rôle de l'art : « En résumé, l'art est une extension, par le sentiment, de la société à tous les êtres de la nature, et même aux êtres conçus comme dépassant la nature, ou enfin aux êtres fictifs créés par l'imagination humaine. L'émotion artistique est donc essentiellement sociale ; elle a pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle. Le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social » (1).

Le plaisir causé par l'émotion peut être analysé comme il suit : 1° en plaisir intellectuel, provenant de la reconnaissance des objets par la mémoire — et dans les objets nous reconnaissons toujours quelque chose de nous-mêmes ; 2° en plaisir sympathique pour l'auteur. On sympathise avec lui, tout en sentant et critiquant ses défaillances. Sur ce point, Guyau se rapproche de la théorie d'Eugène Véron, que nous avons déjà analysée ; 3° en un plaisir provenant de la sympathie que nous ressentons pour les êtres ou objets représentés par l'auteur. Pour faire naître ce dernier plaisir, l'art doit nous présenter, avant tout, des êtres sympathiques. « Le but dernier de l'art est toujours de provoquer la sympathie ; l'antipathie ne peut jamais être que transitoire, incomplète, destinée à ranimer l'intérêt par le contraste, à exciter les sentiments de pitié envers les personnages marquants par l'éveil des sentiments de crainte ou même d'horreur. En somme, nous ne pouvons pas éprouver l'antipathie absolue et définitive pour aucun

1. *Loc. cit.*, p. 21.

être vivant. Peu importe donc, au fond, qu'un être soit beau, pourvu que vous me le rendiez sympathique. L'amour apporte la beauté avec lui » (1).

Le génie possède une grande aptitude de sympathiser avec les divers êtres sociaux. « Selon nous, écrit Guyau, le génie artistique et poétique est une forme extraordinairement intense de la sympathie et de la sociabilité, qui ne peut se satisfaire qu'en créant un monde nouveau, et un monde d'êtres vivants. Le génie est une puissance d'aimer qui, comme tout amour véritable, tend énergiquement à la fécondité et à la création de la vie » (2).

Nous avons déjà vu, que Guyau n'accepte pas les idées de Taine, sur l'apparition du génie ; celles d'Emile Hennequin ne le satisfont pas davantage. Pour Guyau, le génie est avant tout créateur — déterminer l'influence du milieu sur le génie ou l'inverse, c'est essayer de résoudre un problème insoluble.

Les artistes décadents et ceux que Guyau appelle les déséquilibrés, ont comme caractéristique d'être des insociables. « La littérature des décadents, comme celle des déséquilibrés, a pour caractéristique la prédominance des instincts qui tendent à dissoudre la société même, et c'est au nom des lois de la vie individuelle ou collective qu'on a le droit de la juger » (3).

Telles sont les idées essentielles de l'*Art au point de vue sociologique*. Mais derrière toutes ces idées — comme

1. *Loc. cit.*, p. 66.

2. *Loc. cit.*, p. 27.

3. *Loc. cit.*, p. 377.

un accompagnement sourd — nous trouvons toujours l'idée des *Problèmes*, l'idée de la vie.

La vie est, avant tout, le but et la raison de l'art. Exprimer la vie; nous faire sympathiser avec la vie; telles sont les phrases qui reviennent à tout instant dans ce livre, si plein de vie et de poésie. « Le véritable objet de l'art c'est l'expression de la vie » (1). « L'art, c'est de la vie concentrée, qui subit dans cette concentration les différences du caractère des génies » (2). L'art doit nous présenter des êtres vivants. « La vie, fût-elle celle d'un être inférieur, nous intéresse toujours par cela seul qu'elle est la vie » (3). Ailleurs, Guyau écrit: « L'art véritable est, selon nous, celui qui nous donne le sentiment immédiat de la vie la plus intense et la plus expansive tout ensemble, la plus individuelle et la plus sociale » (4).

Alfred Fouillée a bien mis en lumière ce trait de la philosophie de Guyau. « L'idée dominante, a-t-il écrit, que Guyau se proposait de développer, c'est celle de la vie comme principe de l'art, de la morale, de la religion. Selon lui, — et c'est la conception génératrice de tout son système — la vie bien comprise enveloppe, dans son intensité même, un principe d'expansion naturelle, de fécondité, de générosité » (5).

L'art au point de vue sociologique est un livre beaucoup plus intéressant que les *Problèmes*. On y trouve toutes les idées des *Problèmes*, mais approfondies, enrichies,

1. *Loc. cit.*, p. 57.

2. *Loc. cit.*, p. 65.

3. *Loc. cit.*, p. 66.

4. *Loc. cit.*, p. 75.

5. *La morale, l'art et la religion d'après Guyau* (6^e éd.), p. 17.

en un mot, mûries. Guyau abandonne un peu ses paradoxes sur la beauté de l'utile et se rapproche de la théorie de jeu. Dans ce second travail posthume — c'est là peut-être la cause du manque d'unité qu'on remarque, dans la rédaction — on trouve une grande multitude d'exemples et d'observations psychologiques fort intéressantes ; nous nous bornons à signaler par exemple, l'étude sur la poésie du souvenir, étude féconde et que l'esthétique ne devait pas négliger car, le fait que l'éloignement dans l'espace ou le temps rend les objets poétiques, est incontestable.

Le plus grand mérite de Guyau, est de saisir l'extrême complexité des phénomènes dont il s'occupe. Ainsi, il réagit contre la grande simplicité des théories de Taine.

Les livres de Guyau sont pleins de poésie, pleins d'un charme qui en rend la lecture agréable et l'auteur sympathique. Mais, plus d'une fois, cette poésie, ces brillantes métaphores, ces splendides descriptions usurpent la place qui aurait dû être consacrée à l'analyse exacte, à des faits précis, à des idées nettes. Nous sommes éblouis, comme par les rayons dorés du soleil — mais pareilles aux rayons dorés, les idées sont insaisissables, parfois vagues et flottantes. On n'a jamais pu concilier la poésie vagabonde et folâtre avec le terre à terre et le prosaïsme de la science.

Les travaux esthétiques de Guyau ont été étudiés par différents écrivains ; nous signalons, entre autres, une étude de M. E. Boirac dans la *Revue philosophique* (1).

1. *Etude sur l'art au point de vue sociologique* (*Revue philosophique*, juin 1890).

M. Boirac pense que l'esthétique entre, avec la conception de Guyau, dans sa troisième étape évolutive. L'esthétique platonicienne ou esthétique de l'idéal forme la première phase ; pour elle le beau, c'est la vérité, l'ordre, la perfection, réalisés dans les choses. La seconde phase issue des théories de Kant, peut être nommée celle de l'esthétique de la perception. Le beau est relatif au plaisir qu'il nous cause, et ce plaisir est l'effet d'un acte subjectif, de l'acte de la perception. L'école anglaise se rattache à cette seconde phase. Elle ne fait qu'exagérer l'importance de l'idée de jeu, indiquée par Kant. Enfin, selon M. Boirac, Guyau fait entrer l'esthétique dans sa dernière phase, celle de la sympathie. Jouffroy a bien entrevu l'importance de ce principe, mais c'est dans l'œuvre de Guyau que cette hypothèse sèche et métaphysique devient un système vivant et complet, « grâce à l'interprétation biologique et sociologique qu'il a su donner de ce principe ».

Selon M. Boirac, on doit se poser maintenant le problème de la conciliation de cette théorie de Guyau avec les deux autres — la théorie platonicienne et la théorie kantienne.

M. Boirac semble commettre une erreur fondamentale. Dire que Guyau fait faire un pas au problème de la sympathie, posé par Jouffroy et étudié par Sully Prudhomme, c'est exagérer la portée des théories de Guyau — car enfin on peut se demander en quoi consiste ce progrès dans l'œuvre de ce dernier. Une science progresse quand elle substitue à des hypothèses vagues des hypothèses plus précises. Or, Guyau substitue aux hypothèses de

Jouffroy, des hypothèses encore plus vagues et beaucoup moins précises.

Diviser l'évolution de l'esthétique, comme le fait M. Boirac, c'est donner libre cours à l'imagination la plus audacieuse. Le seul critère qu'on puisse employer pour juger et classer les théories, est celui de la science ou plutôt celui de la vérité qu'elles contiennent. Une théorie est vraie quand elle ne contredit pas l'expérience. La science est un système qui réussit.

Les théories de Guyau n'ont rien de commun avec l'expérience et la science. Guyau, dans ses livres, vide son cœur plein de poésie, construit un monde idéal, rêve à la vie — cette vie qui devait lui faire défaut trop tôt malheureusement. Mais des faits, de l'expérience il se préoccupe aussi peu que le fait Cousin ou Lamennais. Guyau réagit contre les doctrines à tendances réellement objectives.

Enfin, M. Boirac rattache les théories de Spencer à la théorie de la subjectivité de Kant, en se fondant sur le fait que Kant aussi a envisagé l'art comme un jeu. Mais, entre ces deux points de vue, il y a toute la différence qui existe entre une hypothèse métaphysique gratuite et une hypothèse qui essaie de s'appuyer sur des faits précis. Confondre la théorie de jeu avec les hypothèses de Kant, deux points de vue qui n'ont rien de commun d'ailleurs, c'est ne pas saisir le mérite de la première qui réside, avant tout, dans le souci constant de s'appuyer sur le réel. Or, ce même souci de s'appuyer sur les faits pour les expliquer, manque dans les théories de Guyau ; elles sont des hypothèses brillamment exposées,

pleines de charme, mais vagues, sans précision, tout à fait gratuite et dont la valeur réelle, au point de vue de la science, est nulle.

Il serait réellement désastreux — et il est heureusement impossible — que l'esthétique entière passât par cette troisième phase, résumée dans l'œuvre de Guyau, comme le désire M. Boirac. C'est l'œuvre de Guyau qui est en retard sur l'évolution de la science esthétique. Nous avons vu que cette branche d'études avec Taine, l'école anglaise et Hennequin, était entrée dans sa phase définitive — celle de l'étude objective et scientifique.

Les œuvres de Guyau, ne s'appuyant pas sur l'expérience, mais sur les rêves de ce charmant esprit, forment un système incomplet puisqu'il est démenti par les faits, mais intéressant, brillant, poétique.

2. Le beau livre de M. Gabriel Séailles, intitulé *le Génie dans l'art* (1), présente de grandes affinités avec l'œuvre de Guyau. L'auteur, poète amoureux de la vie, rappelle le jeune malade des *Problèmes* et de *l'Art sociologique*. On retrouve dans ce travail la réaction contre les théories à tendances scientifiques, mais on y retrouve également des hypothèses qui ne s'éloignent pas beaucoup de la théorie qui envisage l'art comme une fiction par excellence.

M. G. Séailles étudie surtout le génie dans l'art et c'est cette étude qui l'oblige à fixer sa conception générale de l'art.

1. *Essai sur le génie dans l'art*, 1884. Nous utilisons la 4^e édition (1911). On peut consulter les deux biographies psychologiques. — *Eugène Carrière* (Librairie Colin) et *Léonard de Vinci* (Ed. Perrin).

On soutenait, à l'époque où M. Séailles écrivait sa thèse, que le génie est une chose monstrueuse, anormale, avoisinant bien plus la folie que l'état normal. Les psychologues ont abandonné cette conception, et c'est peut-être grâce à l'influence de M. Séailles.

Le génie, selon cet auteur, « est l'état naturel et normal de l'esprit » (1). — « Le génie n'est pas, comme on l'a soutenu, une sorte de maladie mentale, une folie avortée ; le génie, c'est la santé de l'esprit » (2). On a tort d'étudier le génie comme un monstre ; il vaudrait mieux l'étudier dans la continuité de son évolution. Voici comment M. Séailles le définit : « Le génie, au sens le plus étendu du mot, c'est la fécondité de l'esprit, c'est la puissance d'organiser des idées, des images ou des signes, spontanément, sans employer les procédés lents de la pensée réfléchie, les démarches successives du raisonnement discursif » (3).

Le génie n'est ni un monstre, ni un miracle — c'est l'esprit même. Il se manifeste déjà dans la sensation ; chaque sensation est composée de mille autres sensations qui nous échappent. Il y a là un travail d'unification inconsciente. Les cinq sens nous présentent cinq mondes qui semblent irréductibles. L'esprit confond les sensations des divers sens dans l'unité de l'objet qu'elles constituent ; « l'esprit ramène à l'unité les sensations des divers sens en les combinant dans la notion de l'ob-

1. *Essai sur le génie dans l'art*, p. 4.

2. *Loc. cit.*, p. 174.

3. *Loc. cit.*, p. 2-3.

jet » (1). Ainsi, dans la sensation il y a un travail inconscient de notre esprit.

Mais les sensations s'organisent pour créer le monde. Les vibrations de l'éther, seule donnée du monde extérieur, sont incalculables ; l'esprit « les ramène à l'unité de la sensation visuelle ; les sensations des divers sens le transportent dans cinq mondes sans rapport, il les identifie dans l'unité de l'objet, qu'il compose de leur ensemble harmonique ; les objets sont distincts, perçus tour à tour, il met entr' eux l'unité en les saisissant comme dans une seule intuition, en les parcourant si vite qu'il les embrasse d'un seul regard. L'esprit ne réfléchit pas le monde, il le crée ; son premier acte est un effort spontané vers l'harmonie ; il commence à vivre en réalisant la beauté » (2).

Mais l'esprit ne s'arrête pas là ; ayant créé le monde, il essaie de classer ses divers caractères, d'analyser les ressemblances ou différences, de découvrir ce qui est permanent à côté de ce qui est passager, enfin d'y introduire l'ordre et l'unité par la pensée réfléchie et consciente — c'est l'œuvre de la science. Ainsi « la science continue la vie, elle en est une forme supérieure : elle naît et se développe quand les idées s'organisent... Deux termes sont en présence : le monde, l'esprit... L'esprit sans le monde n'est qu'une forme vide... seule l'unité n'est qu'une abstraction ; le monde sans l'esprit se dissout ; seul le multiple, c'est le chaos... La condition de la vie et de la pensée, c'est l'unité dans la diversité, c'est l'harmonie » (3).

1. *Loc. cit.*, p. 9.

2. *Loc. cit.*, p. 14.

3. *Loc. cit.*, p. 36.

Ainsi l'esprit travaille pour l'ordre ; la science continue la vie ou, plutôt, elle est la vie même ; elle manifeste en toutes ses conclusions le génie amoureux de l'ordre, de l'harmonie et de la beauté.

Au fond de la science, de l'esprit et du génie, il y a la vie — tout repose sur elle, comme sur le granit primitif les couches superposées.

La grande caractéristique de l'esprit et du génie c'est le besoin d'organisation, d'harmonie et d'ordre. L'esprit crée le monde en organisant les sensations ; mais il le crée encore en y mettant l'ordre et l'harmonie, par la science.

Mais le monde résiste à l'esprit ; il brave la science par l'inconnu et la morale par le mal. Le génie cherchera ailleurs une matière docile où il pourra satisfaire pleinement son besoin d'ordre et d'harmonie. Il créera l'œuvre d'art ; mais comment et avec quelle matière ?

Le monde est connu par les modifications qu'il provoque en nous — ce sont les sensations. Mais ces sensations, quand la cause extérieure a disparu, peuvent renaître dans l'esprit de l'homme et constituer ce que nous appelons *les images*. A toute sensation répond une image. Donc nous avons dans notre esprit un monde idéal entier, qui diffère peu du monde réel et qui est constitué par des matériaux spirituels et dociles, par les images. « L'image est une sensation spiritualisée (2) ».

Mais l'image n'est pas chose inerte et morte ; elle tend à agir, à se réaliser, à retourner au monde dont elle

1. *Loc. cit.*, p. 81.

2. *Loc. cit.*, p. 94.

sort. « L'image est un élément spirituel, mêlé à la vie intérieure, obéissant à toutes ses lois ; l'image tend à s'exprimer par le mouvement. Dans ce rapport de l'image à l'esprit et au mouvement est contenu le germe de l'art (1) ».

D'une part l'image dans l'esprit, partage la vie de l'esprit, s'organise avec d'autres, aspire vers l'unité et l'harmonie, d'autre part elle tend à se transformer en mouvement, à se réaliser. Ces deux moments correspondent à la conception et à l'exécution de l'œuvre d'art. Examinons le premier moment — la vie de l'image. Les images — cette matière spiritualisée et docile — vivent dans notre esprit. « Imaginer, c'est vivre ; à des degrés divers, tout homme est artiste (2). » L'imagination se mêle à toute notre vie ; elle modifie même nos perceptions. « L'aspect des choses change selon les images que nos habitudes leur associent (3). »

Cette vie des images, nous pouvons la suivre dans le souvenir et dans l'espérance — car, la réalité se trouvant éloignée, le champ imaginaire demeure plus vaste. « Nous ne reproduisons pas ce qui a été. L'esprit est si naturellement poète qu'il l'est sans le soupçonner. Nous croyons revivre notre vie passée ; c'est une illusion. Mille détails sont oubliés ; ce qui reste, c'est une impression dominante, un sentiment général de tristesse ou de joie qui s'impose à la conscience (4). » Dans l'espérance, le phénomène est encore plus grossi.

1. *Loc. cit.*, p. 98.

2. *Loc. cit.*, p. 101.

3. *Loc. cit.*, p. 106.

« L'avenir n'est à personne nous nous en emparons (1). »

Nous avons vu que dans la sensation déjà le génie se manifeste. C'est le génie encore qui crée le monde et l'ordonne par la science. Le génie apparaît dans la vie des images. « Ainsi, écrit M. Séailles, l'imagination créatrice, est encore le génie qui dirige la pensée scientifique et l'entraîne vers la vérité en s'efforçant vers la vie. Mais c'est ce génie disposant à son gré d'une matière qui ne se distingue pas de lui, ne travaillant plus à reproduire ce qui est, mais à se produire lui-même dans une réalité qui exprime ses lois fidèlement. Avec cette liberté du génie, l'art commence : art tout individuel encore enfermé dans l'esprit dont il ne peut sortir sans renoncer à lui-même, mais où déjà s'entrevoient les procédés et les conditions de l'art véritable, d'où déjà se dégage cette vérité : l'idéal n'est que le mouvement naturel de la pensée vers la vie toute harmonieuse » (2). C'est dans cette vie des images que nous devons chercher la conception de l'œuvre d'art. L'œuvre est conçue sous l'influence d'une émotion première « comme dans le germe déjà frémit l'être vivant ». C'est un sentiment vague, qui peu à peu devient un centre autour duquel s'organisent les images. Il y a là un travail inconscient et pour ainsi dire mystérieux. « L'œuvre d'art se fait en y pensant toujours, alors même qu'on n'y pense pas (3). » C'est là par excellence, la puissance du génie.

1. *Loc. cit.*, p. 107.

2. *Loc. cit.*, p. 129-130.

3. *Loc. cit.*, p. 170.

« Le génie, c'est la vie elle-même ; c'est l'esprit ne s'attachant à aucune idée sans qu'elle devienne aussitôt le principe d'un mouvement vital qui lui donne toute sa valeur, en groupant autour d'elle tout ce qui la complète ou l'exprime ; c'est l'esprit dégageant de la diversité des idées confuses, par cela seul qu'elles vivent en lui ; avec leurs rapports l'unité qui les ordonne (1) ».

Mais, avons-nous dit, l'image qui vit dans l'esprit, tend d'autre part à se réaliser, à se transformer en mouvement. Là se trouve le second moment de la création artistique ; après la conception, l'exécution.

En général, l'image tend à se réaliser ; déjà au plus bas degré, l'image des aliments fait affluer la salive dans la bouche ; l'image triste peut provoquer des larmes. Les exemples analogues à ces cas sont nombreux. De même, il existe une imagination créatrice du mouvement ; il y a même une mémoire des mouvements qui, chez l'animal, devient l'instinct.

Il est démontré que dès que l'image apparaît, le mouvement correspondant tend à se réaliser. « D'une façon générale, imaginer un mouvement, c'est l'ébaucher ; l'imaginer avec persistance et intensité c'est l'accomplir (2) ». Dans l'art, l'exécution correspond à cette réalisation de l'image — mais au lieu de réaliser l'image en actes, l'artiste, par une ruse, réalise l'image tout en la conservant telle quelle, c'est-à-dire en lui laissant son caractère propre d'image, caractère tout spirituel.

« L'art suppose une sorte d'industrie, de ruse, par

1. *Loc. cit.*, p. 174-175.

2. *Loc. cit.*, p. 134.

laquelle on utilise le rapport de l'image au mouvement. L'image tend à devenir le mouvement qui fait d'elle une réalité : éliminons ce qui ne dépend pas de nous ; faisons répondre à l'image un mouvement qui créant une apparence, nous donne l'image elle-même. Alors seulement nous pourrions voir l'esprit et, en saisissant la vie et ses lois dans une réalité sensible, contempler la beauté(1) ».

C'est là le nœud de la conception de M. Séailles. Si les images se transformaient en mouvements réels, l'artiste manquerait son but. Les images doivent, tout en se réalisant en partie, rester images. L'art un jeu, « une coquetterie, un miroir que se présente la vie, et où en se regardant elle contemple la beauté. Il ne cherche pas l'objet au-delà de l'image ; il ne veut que l'image, que son harmonie » (2).

M. Séailles revient sur cette idée : « L'image est liée au mouvement : quand, créée par le désir, elle représente une suite d'actes qui mènent à la satisfaire, ces actes sont accomplis ; quand elle est voulue pour elle-même, quand elle est l'objet du désir, elle se prolonge en mouvements propres à créer une apparence qui donne la réalité et la possession de l'image (3) ».

Ainsi, avons-nous dit, la réalité résiste à l'esprit ; l'esprit alors crée l'œuvre d'art avec des éléments dociles ; ces éléments sont les images réalisées en tant qu'images.

1. *Loc. cit.*, p. 148.

2. *Loc. cit.*, p. 188.

3. *Loc. cit.*, p. 189-190.

L'art, ainsi que le génie, sort de la vie ; c'est la vie même — mais, M. Séailles le reconnaît, l'art est une fiction, un monde spirituel et fictif obéissant au génie. « L'art nous donne ce que la réalité nous refuse. Il crée une vie artificielle et complète en créant un monde qui, fait de l'esprit, répond à toutes ses lois » (1).

Dans cette vie artificielle, le désordre et l'anarchie n'existent pas plus que le mal ou l'inconnu. « L'art est un paradis momentané » (2).

Le beau est dans l'esprit ; il est l'esprit même. On peut le définir par l'unité, l'ordre et l'harmonie.

Tel est l'ensemble de ce charmant travail sur le génie.

Jules Lemaître a observé (3), que M. Séailles englobe dans le génie l'esprit entier. Ainsi, tout acte de la vie participant de l'esprit, devient génial : « Ne suffisait-il pas de prouver que le génie, c'est encore l'esprit ? Pourquoi vouloir que l'esprit, dès ses premières démarches, soit déjà le génie ? Pour que le génie soit chose normale, est-il nécessaire d'étendre si étrangement le sens de ce mot ? Pour que Pascal ou Corneille soient, au fond, des hommes comme tout le monde, est-il indispensable que j'aie, moi, du génie, dès que je m'avise de penser ou seulement d'ouvrir les yeux ? »

Jules Lemaître fait remarquer aussi, que M. Séailles oublie d'indiquer le critère du génie. A quoi reconnaîtra-t-on, en effet, le génie ? « Car les descriptions qu'on nous fait des démarches du génie conviennent aussi

1. *Loc. cit.*, p. 272.

2. *Loc. cit.*, p. 272.

3. *Questions d'esthétique. Revue politique et littéraire*, 1884.

bien à un imbécile ou à un médiocre artiste qu'à un grand poète ».

Enfin, Lemaître conclut que l'œuvre de M. Séailles n'est pas au point de vue positif, assez solide.

« Le joli château en l'air que son livre d'esthétique ! Et quel plaisir on trouve à le parcourir, à défaut de profit, le profit d'ailleurs, étant chose extrêmement rare en ces matières. »

Les autres critiques ont, plus ou moins, répété les mêmes idées.

Il est certain que le mot génie est pris dans un sens très large et que Lemaître a raison en critiquant cet emploi abusif du mot. M. Séailles ne donne pas le critère du génie, car il est inutile ; puisque tout selon lui est génial, tout critère est chose superflue.

En réalité, M. Séailles bâtit un système, où les deux mots : génie et vie, expliquent tout. Nous pouvons donc, appliquer à son œuvre la même critique que celle que nous avons adressée à tous les systèmes et spécialement à celui de Guyau.

Mais, l'œuvre de M. Séailles, à côté de ce défaut général et inévitable, présente l'avantage de se rapprocher des théories à tendances scientifiques. M. Séailles voit dans l'art, une fiction, un mensonge, un jeu de l'esprit. Nous avons vu ailleurs que c'est la théorie la plus soutenable — celle que l'abbé Dubos avait conçue deux siècles auparavant. L'auteur du *Génie dans l'art* la développe brillamment dans son livre, plein de poésie et de charme. Et si, cette œuvre est un « joli château en l'air » selon le mot de Jules Lemaître, ce château ne présente-t-il pas toutefois quelques vagues ressemblances,

avec le solide édifice que la science moderne élève, peu à peu, dans le silence patient de ses investigations méthodiques ?

24 août 1914 — 3 mai 1918.

Vu et admis à soutenance :

Paris, le 10 juin 1918,

Le Doyen de la Faculté des Lettres.

A. CROISSET

Vu et permis d'imprimer

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris

L. POINCARÉ

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
AVANT-PROPOS.....	7
PRÉLIMINAIRES.....	9

PREMIÈRE PARTIE

LES SYSTÈMES ESTHÉTIQUES EN FRANCE PENDANT LE XVIII^e SIÈCLE (1700-1800)

CHAPITRE PREMIER. — Les grands systèmes : 1. J. P. de Crousaz. — 2. l'abbé Dubos. — 3. Le Père André. — 3. l'abbé Batteux.....	13
CHAPITRE II. — Les écrits secondaires. Mission morale et sociale de l'art : 1. Voltaire. — 2. Condillac. — 3. Montesquieu. — 4. Diderot. — 5. Mission morale de l'art. — 6. Rousseau. — 7. Sulzer, Estève, d'Alembert. — 8. Poinssinet de Sivry. — 9. Marmontel, de Chastellux.....	64

DEUXIÈME PARTIE

LES SYSTÈMES ESTHÉTIQUES EN FRANCE PENDANT LE XIX^e SIÈCLE (1800-1890)

CHAPITRE PREMIER. — Les préoccupations morales sociales et utilitaires, du commencement du siècle : 1. Mme de Staël. — 2. Les théoriciens de second ordre. — 3. Kératry.....	107
CHAPITRE II. — Les systèmes esthétiques à tendances métaphysiques et idéalistes : 1. Quatremère de Quincy. — 2. Victor Cousin. — 3. Lamennais.....	121

CHAPITRE III. — Un essai d'explication psychologique :	
1. Th. Jouffroy. — 2. Sully-Prudhomme.....	148
CHAPITRE IV. — 1. Les théoriciens de second ordre, après Cousin. — Deux théoriciens Suisses :	
2. R. Toppfer. — 3. Ad. Pictet.....	166
CHAPITRE V. — Les lauréats de l'Académie : 1. A. Chaignet. — 2. Ch. Lévêque.....	183
CHAPITRE VI. — Un cas curieux : P. S. Proudhon.....	195
CHAPITRE VII. — Le progrès des idées positives et scien- tifiques dans l'Esthétique : 1. La critique et Sainte- Beuve. — 2. Taine. — 3. Véron. — 4. Les théories anglaises. — 5. Hennequin.....	212
CHAPITRE VIII. — Les poètes : 1. I. M. Guyau. — 2. M. G. Séailles.....	270

